بخش دوم
روایت‌شناسی

۱- روایت و روایت‌شناسی چیست

والاس مارتین نظریه‌پرداز برجسته‌ی امریکایی در آخرین پاراگراف کتاب ارزشمندش *نظریه‌های روایت* می‌نویسد: حال باید پرسید «روایت چیست». البته این پرسش، آن هم در پایان کتابی قطور که چندصد جلد کتاب هم به‌عنوان منبع و مأخذ در صفحات آخرش ذکر شده است، تا حدی اغراق‌آمیز جلوه می‌کند؛ چون با تمام اختلاف‌نظری که بین نظریه‌پردازان وجود دارد، کم‌وبیش روی مقوله‌هایی اشتراک‌نظر دارند. ما به استناد همین فصول مشترک به بحثی می‌پردازیم که از زمان ارسطو و حتی پیش از او، یکی از مباحث مهم زیباشناسی و به‌طور اخص نظریه‌ی ادبی بوده است.

به باور ارسطو، یا داستان توسط راوی روایت می‌شود یا یکی از شخصیت‌های داستان. در حالت اول، متن روایی است و در حالت دوم نمایشی است و توسط شخصیت‌ها به نمایش درمی‌آید. البته در حالت

اول هم عناصر نمایشی وجود دارد؛ عناصری مانند گفت‌وگو و خودگویی.

در دهه‌ی سوم قرن بیستم، ادوارد مورگان فورستر نویسنده‌ی انگلیسی، معناشناسی روایی را با انواع شخصیت ها - شخصیت‌های ساده و ایستا و شخصیت‌های جامع، پیچیده و پویا - ترازبندی کرد و موضوع پلات را به این بحث افزود. کمی دیرتر ولادیمیر پراپ روس برای «بن‌مایه» در روایت جایگاهی قائل شد. منظور از بن‌مایه یک کهن‌الگو تصویر، مفهوم یا رخدادی است که پیوسته در داستان تکرار می‌شود و موجب ارتقای جذابیت و ارزش هنری آن می‌شود.

اندکی بعد، ویکتور شکلوفسکی صناعت «آشنازدایی» (Defamilarization) یا «بیگانه‌سازی» را در روایت مطرح کرد. منظور او از این صنعت، از یک‌سو کاربرد ابزار و روش‌های کلی روایت و از سوی دیگر کاربست مفاهیم غیرمتداول است. برای نمونه، شخصیتی که به این و آن آزار جزئی می‌رساند تا تحقیر شود و از حقارت خود نزد دیگران لذت ببرد، یا شکل روایت *تریستدام شندی* اثر لارنس استرن، در زمانه‌ی خود آشنازدایی در سطح اول بود. در سطح دوم، اجتناب از کاربرد واژه‌هایی مطرح است که برای مردم کلیشه شده است. برای نمونه «آسمان این شهر پر از آهن و بتن شده است»، بهتر است در یک متن روایی جای خود را به جمله‌ی دیگری بدهد؛ برای نمونه: «زمین آن شهر چنان مرغوب بود که از آن تیرآهن‌های شیشه‌ای رنگارنگ و بلندی می‌رویید که دودشان چشم ستاره‌ها را می‌آزرد.» که دیدگاه تازه‌ای درباره‌ی ساخت‌وساز برج‌های بلندمرتبه در یک شهر است.

در دهه‌ی شصت قرن بیستم، ترازبندی مشخصی از روایت‌شناسی به عمل آمد: دوره‌ی پیش از ساختارگرایی (تا سال ۱۹۶۰)، دوره

ساختارگرایی(۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰) و دوره پساساختارگرایی. البته ذکر این نکته هم ضروری است که روایت‌شناسی اصولاً پدیده‌ای ساختارگرایانه است.

در دوره‌ی ساختارگرایی، آرای فردیناند دو سوسور زبان شناس سوییسی تأثیر زیادی بر نظریه‌ی جدید روایت گذاشت. کلود لوی استروس تحت‌تأثیر او، اسطوره را ساختاری مشابه ساختار زبان دانست و موضوع تکرار شماری از عناصر در اسطوره‌های مختلف شد. این عناصر تکرارشونده هم، که کوچک‌ترین واحد اسطوره‌اند، به‌نوعی وارد روایت‌شناسی شدند.

بعدها تزوتان تئودوروف این موضوع را در روایت‌شناسی مطرح کرد که تمام داستان‌ها از «واحدهای دستوری» برخوردارند و بر همین مبنا سعی کرد دستور زبان روایت را کشف کند. ژرار ژنت مسأله‌ی زمان را وارد روایت‌شناسی کرد. بر اساس آرای او، مسأله‌ی زمان در روایت از سه دیدگاه حائز اهمیت است: توالی زمانی رخدادها که همان نظم و ترتیب بیان روایت است، طول مدت روایت که ممکن است با مدت زمان داستان یکی نباشد و بالأخره بیان رویدادهای تکرارشونده یا بیان مکرر رویدادی که فقط یک بار اتفاق افتاده است.

در دوره‌ی معاصر، نظریه‌های روایت در آغاز دهه‌ی شصت میلادی توسط وین بوث و مکتب شیکاگو ترازبندی شد. وین بوث مفهوم راوی و مؤلف را یکی نمی‌داند و حتی معتقد است که ممکن است این دو با هم در تناقض باشند. نمونه‌اش جایی است که از راوی غیرقابل اعتماد و یا صناعت ادبی کنایه‌ی ساختاری استفاده می‌شود. در هر دو حال آن‌چه راوی می‌گوید مبتنی بر ارزش‌هایی است که چه‌بسا در تضاد با معیارهای

نویسنده باشد. همین تضاد موجب پیچیدگی متن می‌شود و خواننده در فهم منظور اصلی نویسنده دچار ابهام می‌شود و به تفکر وا داشته می‌شود.

به این‌ترتیب ملاحظه می‌شود که والاس مارتین هم خیلی در سخن خود اغراق به خرج نداده است. با پدید آمدن متون جدید روایی، نظریه‌پردازان مؤلفه‌ها و عناصر تازه‌ای به تعاریف روایت و روایت‌شناسی می‌افزایند و همین، موجب می‌شود که تعریف این دو مقوله سیال‌تر شود. هدف اصلی آوردن این مقدمه‌ی کلی و تا حدی دشوار در این‌جا همین بوده است؛ این‌که خواننده پس از مطالعه‌ی بحث‌های اصلی بار دیگر آن را از نظر بگذراند تا متوجه شود که چرا مقوله‌های روایت و روایت‌شناسی تا این حد گسترش‌یابنده و متکثرند؛ به‌ویژه با پیدایش و تعمیق روایت‌های رمانِ نو، پست‌مدرنیستی و ساختارشکنانه.

۲-مدخلی برای یک بحث عام

وقتی قصه‌ای برای کسی تعریف می‌شود، گوینده گاه از نقل استفاده می‌کند. برای نمونه می‌گوید:

«محسن می‌دانست که باید برای حل این مشکل به تهران برود. رفت و آنجا دوست سابقش فرامرز را دید. بعد از ساعتی صحبت، از او پرسید که می‌تواند کمکش کند یا نه؟ فرامرز که موضوع را با دقت گوش داده بود، جواب منفی داد.»

حال ممکن است بخشی از داستان به‌صورت تصویری گفته شود:

«قیافه‌ی محسن درهم رفت. سکوت غمناکی حاکم شد. دور تا دورشان را جعبه‌های بزرگ و کوچک وسایل کامپیوتری گرفته بود. روی سکوی بتنی، در گوشه‌ای نشسته بودند و کسی آن اطراف دیده نمی‌شد. فرامرز گلو صاف کرد. محسن با صدای آرامی گفت: «خیلی روی کمک تو حساب می‌کردم.» فرامرز

دست‌ها را از هم باز کرد و گفت: «باور کن نمی‌تونم. اگه می‌تونستم دریغ نمی‌کردم.» محسن با خود گفت: « همیشه یه بهانه‌ای می‌آری!» و به گم شدن خورشید در زمینه‌ی سرخ‌فام افق چشم دوخت.»

در بخش دوم از صحنه، نمایش و تصویر که در آن، هم گفت‌وگو (دیالوگ) وجود دارد و هم خودگویی، استفاده شده است. ممکن است بقیه‌ی داستان را هم با نقل پیش برد:

«محسن، تنها و دلشکسته راه مسافرخانه را در پیش گرفت. در طول مسیر درباره‌ی فرامرز فکر کرد. پیش‌تر هم دوستی او را تجربه کرده بود، اما می‌خواست باز دست به تجربه بزند. از بچگی عادت کرده بود که هر چیزی را برای دومین و بلکه دهمین بار تجربه کند.»

جمله‌ی آخر به‌وضوح توصیف است. می‌توان بیشتر توضیح داد:

«محسن اگر می‌توانست، از هیچ کمکی به فرامرز و خانواده‌اش کوتاهی نمی‌کرد. فرامرز هم این را می‌دانست. زمانی که آنها خانواده‌ی فقیری بودند، این محسن بود که برای او و برادرهایش کار پیدا کرد و یکی دو ماه اول اجاره‌خانه‌ی جدیدشان را از جیب خود پرداخته بود.»

اینها توصیف بود که از دید بعضی از نظریه‌پردازان در محدوده‌ی نقل، جزئی از آن تلقی می‌شود و در محدوده‌ی نمایش، از اجزای آن. برای نمونه در همان نمایش اگر پس از نگاه کردن محسن به افق از ظاهر او سخن به میان می‌آید، توصیف در خدمت نمایش و جزئی از آن محسوب می‌شود:

«بلند شد و سلانه‌سلانه راه افتاد. اندامی بلند و لاغر داشت. کم غذا می‌خورد و زیاد سیگار می‌کشید.»

توصیف در این‌جا یعنی در بخش نمایش هم، خصلتی بی‌تحرک دارد. به‌هرحال در هر دو حالت، توصیف عنصر ساکن محسوب می‌شود. اما شماری از نظریه‌پردازان آن را مقوله‌ای مستقل از نقل یا نمایش می‌دانند.

ممکن است تمام اینها را در قالب یک گزارش آورد، یا اگر این شخصیت‌ها تاریخی‌اند، در کتاب تاریخ گنجانده شوند. پس می‌توان گفت:

روایت (Narration and/or Narrative): نوعی از کلام و سخن است که «رویداد یا رویدادهایی» را بیان می‌کند. از این‌رو شامل آثار غیرداستانی مانند خاطرات، زندگینامه‌ها، زندگینامه‌ی خودنوشت و متن‌های تاریخی هم می‌شود؛ چون آنها هم رخداد یا رخدادهایی را بازگو می‌کنند. اما در روایت‌شناسی ادبی، روایت شکل‌های داستانی مانند داستان کوتاه، داستان بلند، نوولت، رمان و حتی اشکال قدیمی‌تر یعنی افسانه، قصه‌های جن‌وپری، حماسه، حکایت و رمانس را هم در بر می‌گیرد. توضیح این‌که narrative هم اسم است و هم صفت و معمولاً به‌مثابه‌ی مترادف narration به‌کار می‌رود. حال، با این تعریف می‌توان سراغ شکل‌های مختلف روایت داستانی رفت.

۳- نقل (Telling)

نقل یا تلخیص که در کتاب *بوطیقای* ارسطو، بازگویی یا خودگویی (Diegesis) خوانده شده است، بیان فشرده‌ی کنش شخصیت، رخداد، حالت یا گذشته‌ی شخصیت‌ها است. در نقل، خواننده از نزدیک رخدادها، مکان و کنش‌های شخصیت‌ها را نمی‌بیند، بلکه به‌واسطه‌ی متن به‌نحوی کلی و فشرده از آنها مطلع می‌شود. به بیان دیگر، نقل یعنی گفتن

نویسنده و شنیدن خواننده. در کتاب سوم جمهوری افلاطون هم، درباره‌ی خودگویی به‌نقل از سقراط آمده است که «شاعر خود سخنگو است؛ چندان که حتی نمی‌کوشد به ما بگوید که کسی جز او سخن می‌گوید.» پرواضح است که در نقل، تماس خواننده با شخصیت‌ها کمتر از نمایش است، در مقابل نویسنده در شکلی موجزتر از نمایش یا تصویر، چیزهایی از داستان را برای ما تعریف می‌کند. برای نمونه:

«تمام آن چهار سال تلاش کرد تا بتواند آپارتمان کوچکی بخرد، ولی بی‌نتیجه بود. حتی با کار بیشتر، که گاهی تا ساعت یازده شب طول می‌کشید، نتوانست چیزی پس‌انداز کند. هر روز چوب‌ها را با سرعت می‌برید، و تا شب چند میز و صندلی درست می‌کرد، با این حال از پسِ گرانی بر نمی‌آمد. صاحب دکان چندبار اجاره را بالا برد، ولی او اعتراض نکرد. حتی با دیدن او لبخند می‌زد و به حرف‌های بی‌سروته‌اش گوش می‌داد.»

به‌طور کلی گفتار نامستقیم، شکل «نقل» روایت است. نقش «نقل» یا «بازگویی» بر این مبنا، توسط شماری از نظریه‌پردازان از جمله ژرار ژنت و کریستین متز از «کنش» جدا شد و به‌توالی صرف رخدادها اطلاق شد.

اما در هر پلات، بعضی از نقاط، گره‌گاه و بزنگاه هستند؛ شاخص‌تر و برجسته‌تر و تعیین‌کننده‌ترند و شماری از آنها از اهمیت کمتری برخوردارند. نویسنده باید روی نقاط تعیین‌کننده، تمرکز بیشتری کند تا تشخیص دهد که آن را بر حسب سبک خود با نمایش به خواننده عرضه کند یا با نقل. نقل بر حسب زبانی که برای روایت به‌کار گرفته می‌شود، ممکن است «خصلت تصویری» داشته باشد؛ یعنی نویسنده بدون وارد شدن به صحنه، عادت یا کنشی از شخصیت‌ها را بازنمایی کند. برای نمونه:

«محسن با حوصله‌ی زیاد دانه‌های تسبیح را نخ می‌کرد، آب دهانش را قورت می‌داد و پیش از گره زدن نخ، برای بار سوم دانه‌ها را می‌شمرد. بعد، آن را مقابل چشم‌هایش می‌گرفت تا بهتر ببیند. در این کار وسواس زیادی داشت.»

جمله‌ی فوق با جمله‌ی «محسن، اندامی بلند و لاغر داشت. کم غذا می‌خورد و درمقابل زیاد چای می‌نوشید و سیگار می‌کشید.» فرق دارد. در اینجا ما با توصیف (**Description**) روبه‌رو هستیم. داستان دچار سکون شده است تا نویسنده تصویری ساکن از دنیای بیرون به خواننده عرضه کند. در توصیف، ما با رخداد، کنش یا گفت‌وگو مواجه نیستم؛ درنتیجه بحث از فشردگی یا عدم فشردگی فاقد معنا می‌شود. به همین دلیل گفته می‌شود که «دنیای ساکن بیرون، یا تصویر ساکن دنیای بیرون، آن بخش از داستان است که کنش یا گفتاری در آن اتفاق نمی‌افتد.»

در این‌جا خودبه‌خود بحث کنش داستانی و صحنه و به‌طور کلی پیشرفت فرآیند داستان مطرح می‌شود. کنش داستانی، هرچه که باشد، حرکت است؛ یعنی پیشرفت ماجرا در مسیر برآورده شدن هدف‌های روایت. این حرکت، بر دوش عناصر و اجزای داستان است. عناصر و اجزای داستان با این‌که در کنش داستانی شرکت دارند، اما ممکن است خود با حرکت و کنشی همراه نباشند و یا به‌عکس؛ مثل نمونه‌ی بالا که نویسنده تشخیص داده بود «شخصیت» محسن را توصیف کند.

نقل با ویژگی‌های شاخصی چون وضوح، اختصار و ارتباط‌دهی شناخته شده است؛ وظیفه‌ی عمده‌اش ارتباط دادن بخش‌های به‌ظاهر پراکنده و بی ربط داستان به یکدیگر و ایجاد یکپارچگی و انسجام آنها است. از این منظر، جایگاه آن در داستان مانند جایگاه «حرف » در جمله است. گرچه نقل از حالت ها و رخدادهایی تشکیل شده است که

تعیین‌کننده نیستند، اما این سخن به این معنا نیست که این دسته از رویدادها و حالت‌ها فاقد اهمیت هستند.

کاربرد نادرست و طولانی از نقل، داستان را یک‌نواخت می‌کند و موجب می‌شود که خواننده از جهان قصه دور شود؛ زیرا به‌جای تماس بی‌واسطه با رخدادها و شخصیت‌ها، مجبور است آنها را از چشم راوی ببیند. در نتیجه، جهان داستان برای خواننده به جهانی «دست‌دوم» تبدیل می‌شود. باید توجه داشت که حاصل حذف شماری از اجزای جهان داستان و انتخاب اجزای دیگر، ادغام و وحدت بخشیدن به آنها و استنتاج احتمالی از آنها، به‌تمامی به‌وسیله‌ی نویسنده [راوی] صورت می‌گیرد و خواننده امکان ندارد که شخصاً برمبنای مشاهده و تشخیص خود، به حذف، انتخاب، ترکیب، یکپارچگی و استنتاج بپردازد.

۴- نمایش (Showing)

نمایش که در *بوطیقای* ارسطو از آن تحت عنوان «تقلید» یا «محاکات» (Mimesis) یاد می‌شود، و امروزه در بعضی از کتاب‌های نظریه‌ی ادبی تصویر یا صحنه خوانده می‌شود، متضمن وجود یک صحنه (Setting) است؛ یعنی زمان و مکانی که کنش و گفت‌وگوی (دیالوگ) داستان در آن اتفاق می‌افتد. بنابراین صحنه، شخصیت‌ها را پیش‌روی خواننده قرار می‌دهد و لذا تماس خواننده با آنها بیشتر و ملموس‌تر می‌شود.

صحنه، ارائه‌ی تصویر متحرک از واقعه و عملکرد شخصیت‌های داستان است. اگر در توصیف جهان متحرک داستان متوقف می‌شود، در صحنه، جهان متحرک داستان در گردش است. به بیان دیگر اگر توصیف

تصویر ساکن را ارائه می‌کند، صحنه تصویر متحرک و نمایش را ارائه می‌کند.

نقطه‌ی اشتراک بین توصیف و صحنه، ارائه‌ی تصویر است. دیدن تصویر موجب می‌شود که خواننده بی‌واسطه ببیند نه این‌که از زبان نویسنده بشنود. اما در نقل و تلخیص، نویسنده می‌گوید و خواننده می‌شنود.

صحنه با لحظه‌پردازی همبستگی دارد. در واقع صحنه، همان لحظه‌پردازی است. صحنه برای داستان کوتاه مهم‌تر از رمان است. در داستان کوتاه به‌علت محدودیت حجم، فرصت کمتری برای برقراری رابطه‌ی حسی بین خواننده و متن وجود دارد. لذا درست این است که خواننده بدون واسطه در دنیای داستان قرار گیرد. به همین دلیل در داستان کوتاه باید بیشتر روی «بی‌واسطگی» تمرکز شود. این بی‌واسطگی در نمایش، که متضمن وجود صحنه است، به‌دست می‌آید. از این‌رو، به عقیده‌ی نظریه‌پردازان، در داستان کوتاه صحنه نسبت به نقل از ضرورت بیشتری برخوردار است.

گرچه گاهی می‌توان با تردستی و خلاقیت مدت زمانی طولانی را حتی در یک جمله از داستان کوتاه گنجاند، اما درمجموع یکی از عواملی که موجب نقالی شدن قصه می‌شود، گنجاندن مدت زمان زیاد در داستان کوتاه است، بی‌آن‌که تمهید لازم و دقیق روایی به‌کار گرفته شود. وقتی زمان وقوع رخدادها طولانی و فرصت نقل آنها کوتاه است، نویسنده خواه ناخواه باید به نقل فشرده آنها اکتفا کند، اما باید دقت کند که کارش شبیه گزارش نشود.

بنابراین برای حفظ ارتباط خواننده با متن، تا جایی‌که امکان دارد باید از نمایش یا تصویر یا صحنه استفاده کرد. تن دادن نویسنده به نقل

در چندین و چند صفحه، ممکن است از ضعف پلات ناشی شود. وقتی نویسنده ماجرای پرفراز و فرود و پیچیده‌ای را که در ظرف زمانی طولانی‌مدتی اتفاق می‌افتد و خود شامل چند رویداد اصلی و چند رخداد فرعی است، نقل می‌کند، نه‌تنها در داستان کوتاه، بلکه در رمان هم ممکن است با کمبودهایی مواجه شود و از سر ناچاری و با روشی شتاب‌زده از کنار بعضی از شخصیت‌ها و رویدادها بگذرد و تسلیم نقل محض شود. در این حالت خواننده نوع روایت او را «نقالی» می‌خواند. او باید جای‌جای نقل، رشته‌ی کلام را قطع کند و با آوردن یک صحنه، در شکل روایت خود «گسست» ایجاد کند. در این‌جا ناگهان شخصیت‌ها و مکان‌هایی که دور بودند، در نزدیکی و تماس با خواننده قرار می‌گیرند. این «گسست» را در شماری از کتاب‌های آموزشی داستان‌نویسی «نیم‌صحنه» می‌خوانند. مثالی بیاوریم:

> فریبا مدت‌ها دنبال کار می‌گشت. آگهی‌های استخدام را که در روزنامه می‌دید، می‌رفت سراغ نشانی شرکت‌ها. می‌گفتند فرم پُر کند، خودشان به او خبر می‌دهند. گاهی هم هنوز ساعت ده صبح نشده، می‌گفتند کارمند مورد نظرشان را استخدام کرده‌اند. بعضی وقت‌ها برای تماس با شرکت‌ها تلفن می‌زد، پس از کلی حرف، شماره تلفن می‌گرفتند. بارها فاکس زد و بارها ایمیل فرستاد... گاهی از فرط ناامیدی اشک می‌آمد توی چشم‌هایش. به خیلی از دوستان و آشنایان هم رو زد اما بی نتیجه بود...

ممکن است این **نقل** دو سه صفحه شود، نویسنده‌ی خُبره که خواننده‌ی رمان‌ها و داستان کوتاه‌های بسیار زیادی بوده است، می‌داند خواننده به چه چیزی نیاز دارد، پس، برای برقراری تماس بیشتر مخاطب خود با شخصیت فریبا، مشکلات او و واکنش‌هایش، در یکی دو جا از

این نقل، «گسست» ایجاد می‌کند یا به قول مدرسان ادبیات داستانی **«نیم‌صحنه»** (Half – Scene) می‌آورد:

فریبا با نگرانی به منشی شرکت گفت: فکر می‌کنین کی جواب بدین؟
منشی سوهان ریزش را روی ناخن کشید، لب ورچید و گفت: من چیزی نمی‌دونم.
فریبا دست‌ها را از هم باز کرد و گفت: حاضرم بیمه هم نشم. از حداقل حقوق هم کمتر بگیرم.
منشی با حالتی خونسرد گفت: اونایی که می‌آن برای استخدام، خیلی‌هاشون حاضرن با شرایط شما بیان.
فریبا بلند شد و با خداحافظی کوتاهی از دفتر منشی خارج شد. بغض راه گلویش را بسته بود. توی خیابان بود که راننده‌ای سرش فریاد کشید: «حواست کجاست خانم؟»

البته ممکن است یک نویسنده‌ی چیره‌دست فقط با یک پاراگراف کوتاه این نیم‌صحنه را خلق کند. برای مثال:

فریبا پس از بیست‌وپنج شش بار تلاش بی‌ثمر «با استیصال دست‌ها را از هم باز کرد و با چشم‌های اشک‌آلود به مادرش گفت: «دیگه نمی‌دونم چه‌کار کنم.» و از اتاق بیرون رفت.»

که بخش داخل گیومه همان نیم‌صحنه یا بخش انتقالی است. این یک پاراگراف کوتاه یا آن چند سطر قبلی، شخصیت فریبا و دل‌نگرانی‌های او را پیش‌روی خواننده قرار می‌دهد؛ چون به‌هرحال نمایش (صحنه یا نیم‌صحنه) به‌خاطر برخورداری از تحرک، گاهی در آنِ واحد چند وظیفه‌ی متفاوت و متنوع را عهده‌دار می‌شود؛ برای مثال هم شخصیت را معرفی می‌کند و هم مکان و زمان رخداد واقعه را نمود

می‌دهد و هم قادر است که بحران داستان را تشدید کند؛ درحالی که نقل از چنین امکانی برخوردار نیست.

۵ - توصیف (Description)

اگر نقل را بیان فشرده‌ی رخداد، کنش، سرگذشت یا حالت‌ها بدانیم، در آن‌صورت شامل همه‌ی آن چیزی تلقی می‌شود که تعیین‌کننده نیستند و درعین‌حال نمی‌توان آنها را زائد دانست. اگر صحنه را ارائه‌ی تصویر متحرک از رخداد و کنش شخصیت‌های داستان یا «جهان متحرک داستان» یا به زبان دیگر صحنه را نمایانگر بی‌واسطه‌ی تصویرهای متحرکی بدانیم که با لحظه‌پردازی همبستگی دارند، در آن صورت توصیف را باید ارائه‌ی تصویر ساکن از دنیای بیرون خواند. آن بخش از داستان است که کنش یا گفتاری در آن اتفاق نمی‌افتد. درنتیجه در توصیف نگاه خواننده روی مکان یا شیئی خاصی متمرکز است. در اینجا خودبه‌خود بحث کنش داستانی و محل فیزیکی پیش می‌آید. کنش داستانی، حرکت پیشرفت ماجرا در مسیر برآورده شدن اهداف است. این حرکت، بر دوش عناصر و اجزای داستان است. عناصر و اجزای داستان با این‌که در کنش داستانی شرکت دارند، اما ممکن است خود با حرکت و عملی ظاهری و فیزیکی همراه نباشند و یا برعکس. بنابراین وقتی جهان متحرک داستان متوقف می‌شود و نویسنده یا راوی به خواننده می‌گوید که چه می‌بینید، توصیف رخ می‌دهد؛ به‌عبارتی نوع روایت از گونه توصیفی می‌شود. به همین دلیل توصیف، روایت را کُند می‌کند و به‌خواننده امکان می‌دهد تصویر ثابتی از یک منظره‌ی خارجی یا حالت روحی ببیند. اینها شامل ظاهر شخصیت‌ها، خصوصیات اخلاقی و فکری آنها، احساساتشان و نیز مکان و اشیا می‌شوند. با همین اشاره مختصر

می‌بینیم که توصیف به جهانِ داستان بُعد و فضا می‌بخشد و موقعیت آن را از نظر نور، سایه، صدا و حرارت و حتی بو و مزه مشخص می‌سازد. درنتیجه جهانی که شخصیت‌ها در آن حضور دارند، فقط از شماری کلمه‌ی بی‌جان درست نشده، بلکه زنده است، واقعیت دارد، می‌توان آن را دید، بویید، لمس کرد، چشید و شنید.

معمولاً توصیف به دو شکل عینی (Objective Description) و ذهنی (اکسپرسیونیستی) (Experessionistic Description) صورت می‌گیرد. توصیف عینی، فارغ از جهان‌نگری، و حالات روحی نویسنده است. در این نوع توصیف، شخصیت یا فضا بی‌واسطه به ذهن خواننده منتقل می‌شود. حال آن‌که توصیف اکسپرسیونیستی توصیفی است متکی بر ذهنیت و شرایط روحی نویسنده.

توصیف، چه عینی باشد و کیفیت اشیا و اشخاص موضوعِ توصیف را تصویر کند و به خواننده انتقال دهد و چه اکسپرسیونیستی باشد و کیفیت اشیا و اشخاص را به‌صورتی که در ذهن نویسنده منعکس شده‌اند، تصویر کند، باید در حداقل نگه داشته شود؛ چون طولانی شدن آن خواننده را آزار می‌دهد.

تا حد امکان داستان کوتاه با توصیف، خصوصاً توصیف طولانی شروع نشود. باید هرچه زودتر او را با کنش و گفت‌وگوهای شخصیت یا شخصیت‌ها مواجهه داد. نکته‌ی دیگر این‌که باید از طولانی شدن توصیف‌های میانه‌ی داستان اجتناب کرد، زیرا این احتمال وجود دارد که خواننده خسته شود و متن را رها کند.

توصیف را باید به‌مثابه‌ی حلقه‌ی واسط بین صحنه‌ها تلقی کرد: یعنی با استفاده از وضع موجود، هم صحنه‌ها را به‌هم اتصال دهد، هم توصیف دلخواه را نوشت؛ مثلاً:

فریدون گفت: «نمی‌تونم کمکت کنم. آه در بساط ندارم.» ناصر، غمناک سرش را برگرداند و در سکوت، همچنان‌که زیر نگاه بی‌تفاوت فریدون بود، به ساختمان‌های بلند روبه‌رو و ازدحام مردم در اطراف آنها چشم دوخت. آه کوتاهی کشید و با خود گفت: «دروغ می‌گی، بگو دیگه چیزی از دوستی نمونده برات.» و سرش را به‌سمت راست برگرداند و تصویر مات فریدون را روی دیوار دید. سپس به او زل زد که حالا لبخندی بر لب داشت و دود سیگارش حلقه‌وار به هوا می‌رفت.»

امروزه توصیف‌های معمولی برای خواننده جذابیت ندارد و نخ‌نما شده است. خواننده توقع دارد که هر توصیفی، از حد متعارف فراتر نرود. شکل چنین توصیفی زیاد در روایت‌های مدرنیستی دیده می‌شود؛ برای نمونه *دل تاریکی* نوشته‌ی جوزف کنراد که زمین و جنگل و رودخانه و کلبه‌ها و آسمان و رقص بومی‌ها، همه و همه به‌شکلی اسرارآمیز، پُرابهام و رازناک و از دریچه‌ی چشم راوی اول‌شخص آمده است. این توصیف‌ها به‌حدی خواننده را دست‌خوش وهم و سکر می‌کنند که گاه دل از قصه می‌کند و ترجیح می‌دهد که همچنان از فضای مه‌آلود و پُر رمز و راز بخواند. دلیل این امر کاملاً مشخص است: کنراد برای مکان، اعتبار خاصی قائل بود. درواقع به‌اتکای عوامل شناخته‌نشده و مجهول مکان، روابط مردم با هم و شکل‌های غیرعادی عادت‌ها، شخصیت‌هایش را دچار عشق، نفرت و حتی جنون و خودکشی می‌کرد. پس می‌توان گفت که توصیف‌های نامتعارف برای آن مکان‌ها، ضرورت داشت و بدون آنها انگیزه‌ها و رفتار و افکار شخصیت‌ها توجیه نمی‌شد.

۶- جدایی و ارتباط نقل و نمایش

نقل یا خودگویی یا بازگویی و نمایش یا محاکات یا تقلید یا تصویر که در آثار بیشتر نظریه‌پردازان معاصر غرب، به‌ویژه امریکا و انگلستان، به‌ترتیب «تلخیص» و «صحنه» خوانده می‌شوند، در عین تفاوت و تفرق، وجوه مشترکی هم دارند و در عین وحدت هدف، اختلاف‌های اساسی با هم دارند. در تلخیص، خواننده از نزدیک وقایع داستان را نمی‌بیند، بلکه، به‌واسطه‌ی متن از کیفیت واقعه، آن هم به‌نحو کلی و فشرده، آگاه می‌شود. به‌عبارت روشن‌تر، تلخیص با گفتن نویسنده و شنیدن خواننده سر و کار دارد. صحنه با نشان دادن از سوی نویسنده و دیدن خواننده همراه است. به این‌ترتیب در تلخیص خواننده از جهان داستان دور می‌شود، در صورتی‌که در صحنه به داستان نزدیک می‌شود و حتی در آن زندگی می‌کند. فشردگی به‌معنای فشردگی زمان واقعه و نه کوتاهی واقعه. اگر نویسنده ده ساعت را در داستان فشرده کند، (مثلاً در یک جمله)، کارش تلخیص نام دارد، اما اگر یک واقعه را به‌خاطر کوتاهی در یک جمله نمایش دهد، عملش را صحنه می‌نامند. «نیم‌صحنه» نه نقل است و نه صحنه‌ی تام و تمام؛ بلکه ارتباط‌دهنده‌ی دو بخش از نقل است.

گزینش، به‌معنای کاربرد کمترین اجزای برای ایجاد بیشترین فضای لازم در ذهن خواننده، هم در توصیف عمل می‌کند و هم در صحنه. از این‌رو در توصیف و صحنه هم نوعی تلخیص داریم. سؤال این‌جاست که کدام جزئیات انتخاب شوند که با کوتاه‌ترین راه و تأثیرگذارترین شکل، کلیتی را در ذهن خواننده شکل دهند. انتخاب و گزینش رخدادها و کنش شخصیت‌ها، به هیچ روی خصلت نمایشی بودن را از صحنه و بعضی از توصیف‌ها سلب نمی‌کند. یعنی باز هم اصل بی‌واسطگی معتبر است؛ فقط

در این‌جا خواننده، رویدادها یا مکان‌هایی را می‌بیند که نویسنده انتخاب کرده است.

نمی‌توان گفت در این یا آن داستان نقل بهتر است یا نمایش، و باید از ابزار توصیف استفاده کرد یا خیر؟ این را عناصر ساختار پلات و عناصر ساختار داستان تعیین می‌کنند. اینها به‌گونه‌ای کنار هم قرار می‌گیرند که داستان از یک یا چند کانون تمرکز (Focus) برخوردار شود. کانون تمرکز آن نقطه‌ای است که رویداد اصلی‌تر و تعیین‌کننده‌تر در همان‌جا روی می‌دهد. بیشترین ارتباط عاطفی خواننده هم با داستان در همین نقاط پدید می‌آید این نقاط باید با شرح و بسط بیشتری پیش‌روی خواننده قرار گیرند و نقاط کم‌اهمیت‌تر، به‌اختصار بیان شوند.

۷- از نمایش ناب تا نقل ناب (یک بررسی در عرصه گونه‌های گفتار)

برایان مک‌هیل نظریه‌پرداز و منتقد امریکایی طیف «نمایش محض تا «واگویی محض» را در مقاله‌ی جامعی ترازبندی کرده است که تا این زمان، مورد استناد نظریه‌پردازان پرشماری از جمله پروفسور شولمیث ریمون-کنان بوده است. در این‌جا سعی می‌شود جان کلام مک‌هیل برای خواننده بیان شود و از بحث‌های تئوریک دشوار خودداری شود. بی‌تردید اطلاعات بیشتر را می‌توان در کتاب‌های مرجع ذکرشده در پایان این کتاب پیدا کرد.

در طبقه‌بندی مک‌هیل می‌توان این ترازها را دید:

خلاصه‌ی نقلی: گزارش محض، به‌گونه‌ای که از ویژگی آن چیزی گفته نشود؛ مانند «کامران فیلم را که دید، آن را برای خواهرش تعریف کرد.»

خلاصه‌ی کمتر نقلی: در این حالت فقط به نقل اکتفا نمی‌شود، بلکه تا حدی رخدادی گفتاری بیان می‌شود و اندکی از موضوع گفت‌وگو هم حرف زده می‌شود؛ مثل «کامران تا صبح در خانه‌ی بهرام ماند و با او و اعضای خانواده‌اش از سیل ویرانگر ماه پیش خوزستان و غرق شدن چند کودک و زن و مرد پیر و از دیر آمدن نیروهای امدادگر حرف زد.»

گفتار نامستقیم (یا شرح نامستقیم مضمون): در این حالت بدون توجه به سبک یا شکل گفته‌ی اصلی، مضمون یک رخداد گفتاری تفسیر می‌شود؛ مانند «مرد همسایه به کامران گفت که بهرام و بقیه، شهر را ترک کرده‌اند و نیروهای امداد برای کمک به سیل‌زده‌ها در راه‌اند.»

گفتار نامستقیم و تا حدی نمایشی: شکلی از گفتار نامستقیم است که جنبه‌های سبک یک گفته را حفظ و بازسازی می‌کند و این بازسازی را عمیق‌تر و جلوتر و افزون‌تر از گزارش محض به ذهن خواننده انتقال می‌دهد؛ مانند «توی ماشین که نشستند، بهرام با غمگینی گفت برنامه داشته که پس از تمام شدن درسش با زهره ازدواج کند و همراه او برای زندگی و ادامه تحصیل به تهران برود.»

گفتار نامستقیم آزاد: از منظر نمایش و دستور زبان، حد فاصل گفتار مستقیم و نامستقیم است؛ مثل «بهرام و کامران به این‌خاطر جاده را بلد نبودند که تا آن روز، باران ساعتی قطع نشده بود که بتوانند سوار ماشین شوند و چرخی در اطراف بزنند.»

گفتار مستقیم: آوردن دیالوگ یا مونولوگ (تک‌گویی) به‌صورت «نقل» در متن. گرچه این موضوع گرایشی عمیق به نمایش محض دارد، اما به شکلی است که چیزی ورای نمایش به‌نظر می‌رسد؛ مانند «کامران گفت: «آن سیل و این زلزله بدترین اتفاق‌های زندگی من بوده‌اند. ولی

درعوضِ این‌همه درد و رنج توانستم تا حدی به میزان خودخواهی بعضی‌ها پی ببرم.»

گفتار مستقیم آزاد: گفته‌ای است مستقیم و مستقل از نشانه‌های نوشتاری قراردادی. در واقع گونه‌ای تک‌گویی درونی اول شخص است؛ مثل:

«ماشین که ترمز کرد، انگار جرقه‌ای در ذهن کامران درخشید. زبان انگلیسی که بلدم، از پس کامپیوتر هم که بر می‌آیم. ولی خوب! باید بر اینترنت کاملاً مسلط بشوم.»

نکات عمده درباره‌ی جایگاه گفتار نامستقیم آزاد: گفتار نامستقیم آزاد که در شماری از ترجمه‌ها و کتاب‌های دستورزبان با عنوان «گفتار آزاد نامستقیم» آمده است، از نظر زبان‌شناسان یکی از مهم‌ترین ارکان «نقل» به‌شمار می‌رود. در کشورهای آلمان و سوئیس، از آن به‌عنوان «گفتار تجربی» یاد می‌کنند و در فرانسه آن را «سبک آزاد نامستقیم» می‌نامند. در انگلستان هم از سال‌ها پیش از «گفتار نامستقیم آزاد» تحت عنوان «سبک» یاد شده است و شماری از نظریه‌پردازان آن را سبک آزاد نامستقیم (Free Indirect Style) خواندند. دیدگاه مرسوم در میان نظریه‌پردازان، «گفتار نامستقیم آزاد» را به ترکیب دو صدا محدود می‌کند، اما اکثر زبان‌شناسان این پدیده را تا حد ناچیزی زبان‌شناختی می‌دانند. توضیح بیشتر آن‌که، شماری از نظریه‌پردازان، در گفتار نامستقیم آزاد، نه فقط درباره‌ی حضور و وجود دو صدا، بلکه درباره‌ی صدای راوی و احساس یا ادراک پیش‌زبانی هم بحث می‌کنند. عده‌ای از آن تحت‌عنوان «پدیده‌ی درونه‌گیری» یاد می‌کنند؛ به این معنا که گفتار آزاد نامستقیم را چیزی بین دو نقطه‌ی کانونی (یا یک نقطه‌ی کانونی و یک گفته) قرار می‌دهند. حتی عده‌ای به‌شکل افراطی‌تری بر این اعتقادند که گفتار آزاد

نامستقیم جزئی از پدیده‌ی جامع‌تر یعنی «الگوبندی‌های تناوبی» است که در فرآیند قرائت متن فعال می‌شوند.

چون ویژگی‌های زبان‌شناختی گفتار آزاد نامستقیم بسیار مهم است، کمی درباره‌ی آن توضیح داده می‌شود. اساساً این ویژگی، تصور پیوستگی گفتار مستقیم یا گفتار نامستقیم را پدید می‌آورد. خواننده‌ی این متن بی‌شک رمان‌های پرشماری خوانده است و گاهی درمی‌ماند که چرا نویسنده ناگهان افعال را به‌هم می‌ریزد؛ چون به‌هرحال هر گفتاری قواعد دستوری خاص خود را دارد و نمی‌توان به بهانه‌ی تغییر زاویه‌ی دید یا بازی زبانی، اصول بدیهی را نادیده گرفت. در زیر اشاره‌ای به موارد مقایسه‌ای می‌شود تا رابطه‌ی انواع گفتارها از منظر زبان‌شناختی - که معمولاً نادیده گرفته می‌شود - نشان داده شود. از مثال‌های ریمون کنان بر مبنای مقاله‌ی برایان مک‌هیل استفاده می‌شود.

فعل گزارشی گفتن، فکر کردن (اندیشیدن) و حرف ربط «که»:

گفتار مستقیم: در این حالت حرف ربط «که» به‌کار نمی‌رود و فعل به‌شکل مستقیم و با کاربرد «گیومه» درک می‌شود. البته کلام گزارش‌شده از حیث نحوی پیرو فعل گزارشی نیست. مثال: وحید گفت: «دوستش دارم.»

گفتار نامستقیم: در این حالت استفاده از ربط «که» اختیاری است. در صورت حذف این حرف، معنایش به‌شکل ضمنی درک می‌شود. فعل گزارشی گفته می‌شود و از مطلب گزارش هم پیروی می‌کند. مثال: وحید گفت دوستش دارد.

گفتار نامستقیم آزاد: در این حالت حرف ربط «که» و فعل گزارشی حذف می‌شوند. مثال: وحید دوستش داشت.

منظر زمان در گفتارها: در این حالت در گفتار مستقیم برای زمان‌های «حال» و «گذشته»، «گذشته‌ی نقلی» و «آینده» به‌ترتیب چنین می‌آید: (وحید گفت: «دوستش دارم.») و (وحید گفت: «دوستش داشتم.») و (وحید گفت: «دوستش داشته‌ام.») و (وحید گفت: «همیشه دوستش خواهم داشت.») اما در گفتار نامستقیم برای زمان‌های «گذشته (ماضی)»، «گذشته‌ی دور (ماضی بعید)» و «آینده در گذشته» به‌ترتیب چنین خواهد آمد: (وحید گفت که دوستش داشت.) و (وحید گفت که دوستش می‌داشت.) و (او گفت که همیشه دوستش دارد.) و در گفتار آزاد نامستقیم برای «گذشته»، «گذشته‌ی دور» و «آینده در گذشته» به‌ترتیب می‌شود: (وحید دوستش داشت) و (وحید دوستش می‌داشت) و (وحید همیشه دوستش می‌داشت).

پس دیده می‌شود که برای زمان‌های مختلف، فعل‌ها تغییر می‌کند و راوی، هرکس که هست، باید این نکات را در روایت خود لحاظ کند، در غیر این‌صورت دیدگاه از نظر خواننده سست جلوه می‌کند.

ضمایر شخصی و ملکی، ضمایر اشاره، ادات پرسش: ضمایر اشاره در گفتارهای مستقیم، نامستقیم و گفتار آزاد نامستقیم تغییر می‌کنند. برای مثال، واژگان اکنون، امروز، فردا و اینجا در گفتار مستقیم، در گفتار نامستقیم به واژه‌های سپس (بعدش)، آن روز، روز بعد و آنجا تغییر می‌کند و در گفتار آزاد نامستقیم به صورت اکنون، امروز، فردا و اینجا تبدیل می‌شوند. به‌عبارت دیگر در گفتار آزاد نامستقیم ضمایر اشاره‌ای همچون گفتار مستقیم است. ادات پرسش در هر سه گفتار ترکیب فعل به‌اضافه‌ی فاعل است. در گفتار مستقیم (وحید پرسید:«دوستم داری؟») در گفتار نامستقیم (وحید پرسید که آیا دوستش دارد) و در گفتار آزاد نامستقیم چینن می‌آید: (آیا وحید دوستش داشت؟)

کارکرد گفتار نامستقیم آزاد: رعایت قواعد زبانی و دستور زبان در گفتار نامستقیم آزاد از نظر برایان مک‌هیل به‌حدی مهم است که تریلوژی معروف *امریکا* نوشته‌ی جان دوس‌پاسوس مدیون آن است. اما حقیقت آن است که کارکرد گفتار نامستقیم آزاد، از متن به متن تغییر می‌کند. گاهی حتی به‌درستی به‌کار نمی‌رود و ارزش ادبی متن را تنزل می‌دهد. با این‌همه، کارکردهایی می‌توان برای آن در نظر گرفت:

الف: برای تشخیص راوی‌ها (حتی در حد یک جمله که می‌شود گوینده) و نسبت دادن ویژگی‌های گفتاری. چنین چیزی به خواننده این امکان را می‌دهد که حتی بخش‌های دروغین و نگرش‌های باورناپذیر را را برای خود معنی کند.

ب: این نوع گفتار، با به میان آوردن چند گوینده و دیدگاه، دوگانگی و چندگانگی زبانی متن را توجیه می‌کند و ارتقا می‌بخشد. به این‌ترتیب در آن مواردی که ابهامی نسبت به گوینده‌ای خاص وجود دارد، با برجسته شدن رابطه‌ی حرف‌های گفته‌شده و منشأ آنها، ابهام برطرف می‌شود.

ج: در این گفتار تعدد گوینده‌ها و نگرش‌ها بار معنایی روایت را ارتقا می‌دهد.

د: این نوع گفتار به علت توانایی‌اش در بازسازی زبان، از این قابلیت برخوردار است که جریان آگاهی، خصوصاً جریان تک‌گویی درونی نامستقیم را بیان کند.

و: از یک‌سو حضور راوی در مقام عاملی متمایز از شخصیت‌های داستان و پدید آمدن فاصله‌گذاری (و حتی طنز) و از سوی دیگر آمیزش گفتار راوی یا زبان شخصیت‌ها یا شیوه‌های تجربی آنها، نه فقط سبب

ارتباط قوی خواننده با داستان می‌شود، بلکه خواننده با شخصیت‌ها احساس هم‌دلی می‌کند و در ذهن خود قادر به بازسازی آنها می‌شود.

۸- روایت‌های موازی، خرده‌روایت‌ها و جایگاه آنها در داستان

بی‌تردید تا این زمان داستان‌هایی خوانده‌اید که در دو یا سه یا حتی چهار محور به‌ظاهر موازی پیش رفته است، سپس نویسنده بر اساس قصه‌ای که پی‌ریزی کرده بود، آنها یا شماری از آنها را در نقطه یا نقاطی با هم تلاقی داده است. چنین نمونه‌هایی به‌طور عام، رمان‌های بزرگی‌اند که عرصه‌های متنوعی از شخصیت‌ها و مناسبات اجتماعی را در بر می‌گیرند، مانند *جنگ و صلح* تولستوی و *رادمردان* اثر ژول رومن و *سور بز* یوسا. حتی رمان‌هایی با دامنه‌ی محدودتر، نظیر *میکله‌ی عزیز* که نویسنده‌اش ناتالیا گینزبورگ قالبی نه‌چندان معمول برای روایت آن اختیار کرده است. ممکن است هر کدام از این خرده‌روایت‌ها یک راوی داشته باشد، و این امکان وجود دارد که همچون *جنگ و صلح* راوی همه‌ی خرده‌روایت‌ها یکی باشد. ساختارگراها چنین رویکردی را، یعنی «تعریف دو یا چند خرده‌روایت به‌طور هم‌زمان» را تناوب می‌نامند. در این‌جا هریک از خرده‌روایت‌ها بنابه اقتضای کل داستان، قطع می‌شوند تا دیگری از جایی‌که قطع شده بود، ادامه پیدا کند. در رمان ***هفته‌ی مقدس*** اثر لوئی آراگون، شماری از سربازها، نجیب‌زادگان و کارمندها، در فرار لوئی هجدهم به‌سمت شمال، او را همراهی می‌کنند. مسیرها به‌طور هم‌زمان بسط داده می‌شوند، آنها از کنار هم عبور می‌کنند و گاهی مسیر یکدیگر را قطع می‌کنند، سپس دوباره از هم منفک می‌شوند. اما در مجموع تمام خرده‌روایت‌ها داستان یک‌پارچه و واحدی پیش‌روی

خواننده می‌گذارند. در رمان *رادمردها* این تمرکز و وحدت، منسجم‌تر و خوش‌ساخت‌تر است.

بیشتر نویسندگان ترجیح می‌دهند که این محورها را در امتداد یکدیگر بیاورند و نه موازات؛ حتی اگر زمان وقوع رخدادهای اصلی آنها یکی نباشد. طبعاً در این‌جا پای رجعت به گذشته یا پرش‌های معمولی زمانی در میان است. رویکردها و شگردها در این عرصه متنوع‌اند؛ حتی می‌توان شکل قصه‌درقصه را هم پیش گرفت که در جای خود به آن اشاره خواهد شد.

رویکرد دیگر، پدید آوردن خرده‌روایت‌هاست؛ به این طریق که نویسنده با نمایش یا نقل ساده یا پیچیده‌ی هر یک از شخصیت‌ها و رویدادها و حتی مکان‌ها، بنا به رابطه‌ی پلات و داستان، به این یا آن خرده‌روایت می‌پردازد. در این رویکرد باید دقت زیادی مبذول شود که خرده‌روایت حتماً در خدمت داستان و جزئی از کلیت آن باشد. به‌عبارت دیگر با حذف آن به ساختار و معنای داستان لطمه وارد شود. به بیان ساده، باید هر خرده‌روایتی در داستان کارکرد داشته باشد. امروزه بسیاری از نویسنده‌ها اجازه می‌دهند که هر مجموعه‌ای از کنش‌ها و رخدادها، پلات بعدی روایتشان را سامان دهد و به این‌ترتیب، از دل هر قصه‌ای، قصه‌ای دیگر زاییده شود. گاهی هنوز گره باز نمی‌شود که پلات بعدی همراه با خرده‌روایت خود در متن ظاهر می‌شود و زمانی پلات فرعی آشکار می‌شود که گره خرده‌روایت قبلی باز شده باشد. در چنین حالتی از دیدگاه روایت‌شناسی، ما با «خرده‌روایت‌های» متصل‌به‌هم برخورد می‌کنیم. نقاط اتصال در ظاهر متن، ممکن است شخصیت‌ها باشند یا حتی مکان رخداد و در لایه‌ی زیرین، عوامل مستقل از شخصیت‌ها. این شیوه از اجرای کار، نه‌تنها اشتباه نیست، بلکه هم ازحیث رویکرد

ساختارگرایی قابل توجیه است و هم از منظر ساختارشکنی. چه‌بسا به‌دلیل «تنوع» ظاهری، گونه‌ای جذابیت هم ایجاد کند و خواننده را به‌دنبال خود بکشد، به او لذت ببخشد و او را به تفکر وا دارد. چندصد رمان در سطح جهان به همین طریق نوشته شده‌اند.

نیز هستند نویسندگانی که برای جذابیت بخشیدن به داستان خود و تنوع و نوآوری روایت به شیوه‌ی «قصه‌درقصه» یا «قصه‌گویی شهرزادگونه» رو می‌آورند. هر قصه‌ای به نوبه‌ی خود به قصه‌ی دیگری مرتبط می‌شود که چه‌بسا فضا و زمان و شخصیت‌هایش ارتباطی با قصه‌ی اول نداشته باشد. اما همین رویکرد هم باید قاعده‌مند باشد وگرنه کل داستان می‌شود کنار هم چیدن چند داستان کوتاه. بر عکس اگر نویسنده احاطه‌ی کامل بر قصه‌ها داشته باشد، مجموعه‌ی این قصه‌ها را می‌تواند در قالب یک رمان شکل دهد؛ کاری که فاکنر در *فرود آی موسی* و *تسخیرناپذیر* کرد. جالب آن‌که می‌توان هریک از این قصه‌ها را به تنهایی و به‌شکل مستقل خواند و کمبودی احساس نکرد. در رمان *چشم چران* نوشته‌ی آلن روب‌گری‌یه تکنیک داستان‌درداستان به‌شکل دیگری جلوه پیدا می‌کند: یک پوستر، صحنه‌ی تجاوز را به‌خوبی بازسازی می‌کند.

البته قصه‌درقصه‌ی امروزی که نوعی از آن، از پنج - شش دهه پیش در رمان نو شکل گرفت و حتی به شگرد ثابت آن تبدیل شد، با قصه‌درقصه‌ی رمان‌های کلاسیک و مدرن تفاوت دارد. قصه‌درقصه‌ی امروزی، بیشتر با فزونی ابهام‌آفرینی و پیچیدگی ساختار و معنا و درنهایت دور شدن واقعیت داستانی از واقعیت واقعی همراه است. چه‌بسا نویسنده برای نیل به این هدف از راوی‌های متعدد قابل اعتماد و غیرقابل

اعتماد استفاده کند و به این‌ترتیب با ایجاد سطرهای سفید تأویل داستان را به خواننده محول سازد.

۹- باز هم تکرار می‌شود

تکرار اول

گفته شد که نقل یا تلخیص یعنی خلاصه کردن زمان، رویداد، کنش، سرگذشت یا حالت و بیان آن در یک یا چند جمله یا صفحه. گفتیم که نویسنده از زبان خودش یا راوی‌اش به روایت تمام یا بخشی از داستان می‌پردازد و در هر دو حالت خواننده را از واقعیت داستانی دور می‌کند. گفتیم که نمایش یا صحنه آن عرصه‌ای است که قصه در مکان خاص و زمان خاصی روی می‌دهد. در این‌جا نویسنده به خواننده فرصت و امکان لازم را می‌دهد که بدون واسطه‌ی شخص ثالث (نویسنده یا راوی)، با واقعیت داستانی برخورد کند. ببیند شخصیت‌ها چه کنشی دارند و چه می‌گویند. در این حالت، خواننده به واقعیت داستانی نزدیک می‌شود؛ به‌نحوی که گویی با واقعیت واقعی در تماس است. به همین دلیل نمایش یا صحنه، ارزشمندترین و جذاب‌ترین شکل روایت است و باید آن را مهم‌ترین جلوه‌گاه داستان دانست؛ لحظه‌های تعیین‌کننده‌ی داستان، لحظه‌هایی که تقابل‌ها و تضادهای مهم رخ می‌دهد، لحظه‌هایی که وضعیت‌های ناخوش‌آیند و یا شادی‌بخش پیش می‌آید، لحظه‌هایی که کنش‌های مؤثری شکل می‌گیرد، لحظه‌هایی که مجموعه‌ی کنش‌ها و گفت‌وگوها به نتایج مهم و تأثیرگذاری می‌رسند.

با این‌حال نمایش یا صحنه، در دادن اطلاعات ناتوان‌تر از نقل است. نقل از این توانایی برخوردار است که در یک جمله‌ی کوتاه اطلاعاتی را به خواننده دهد که صحنه نتواند در یک یا چند صفحه از عهده‌ی آن

برآید. در مواردی که نویسنده مایل است انگیزه‌هایی را توضیح دهد که شخصیت‌های داستان را وامی‌دارد دست به کنش خاصی بزنند، درجایی‌که باید وجوه عاطفیِ عمل و عکس‌العمل شخصیت‌ها روشن شود، در جایی‌که باید بخشی طولانی از گذشته‌ی شخصیت‌ها بیان شود، نقل بهتر است.

تکرار دوم

به اعتقاد نظریه‌پردازان که در شیوه‌های توصیه‌شده از سوی مدرسان ادبیات داستانیِ مدرن هم نمود پیدا کرده است، بهتر است ابتدا صحنه نشان داده شود، در آن صحنه نکته‌ای درباره‌ی شخصیت یا رخداد یا پدیده‌ی عام و مکان خاص مطرح شود، تا حس کنجکاوی خواننده برانگیخته شود و در او این تمایل به‌وجود آید که بخواهد آن موضوع یعنی شخصیت یا رخداد یا مکان را بشناسد. راه دیگر این است که در گفت‌وگوی دو یا چند شخصیت، یکی از آنها از منظر کسب اطلاعات با موضوعی مواجه شود و خودش یا دیگری فرصت نقل آن را به‌دست آورند. راه حل دیگر این که در گفت‌وگوی شخصیت‌ها، یکی از آنها، نکته‌ای را مطرح سازد و دیگری را به تفکر وادارد و او آن را در ذهن خود بازآفرینی کند و به‌اصطلاح با تک‌گویی، از هر نوع، خواننده را با کمیت، کیفیت و ماهیت آن موضوع کم‌وبیش آشنا کند.

ارتباط نمایش (صحنه) با توصیف و توصیف با صحنه باید به لحاظ منطقی، پاسخ‌گوی داستان باشد. در مورد ارتباط صحنه به نقل، بهتر است ابتدا با ایجاد یک رویداد در صحنه، چه‌بسا معمولی، حس کنجکاوی نسبت به شخصیت برانگیخته شود، سپس، با زبان راوی یا یکی از شخصیت‌های حاضر در صحنه، سرگذشت شخصیت موردنظر نقل شود.

این امکان با اندیشه‌ی راوی با شخصیت‌ها هم میسر است. همین روش برای گذار از نقل به نمایش (صحنه) هم توصیه می‌شود.

تکرار سوم

وقتی نویسنده به خواننده می‌گوید که چه می‌بیند و واقعیت اساس متحرک داستانی متوقف می‌شود، توصیف شکل می‌گیرد. پس، توصیف نوعی از روایت است که آن را کُند می‌کند و به خواننده فرصت و امکان لازم را می‌دهد که تصویر ثابتی از یک شیء و پدیده‌های بیرونی، برای نمونه وضعیت خیابان یا خانه یا قیافه‌ی شخصیت‌ها به‌دست می‌دهد و یا حالت‌ها و وجوه درونی پدیده‌ها را به خواننده انتقال می‌دهد؛ برای مثال وضعیت روحی و فکری شخصیت‌ها را.

توصیف به جهانِ داستان بُعد و فضا می‌بخشد و آن را پُر از نور، سایه، صدا و حرارت و بو و مزه می‌سازد، درنتیجه این پندار را در خواننده تقویت می‌کند که جهانی که دارد در آن سیر می‌کند، متشکل از کلمه‌های بی‌جان نیست بلکه زنده است، واقعیت دارد، می‌توان آن را دید، بویید، لمس کرد، چشید و شنید.

توصیف، هم می‌تواند عینی باشد و فقط کیفیت اشیا و اشخاصی را که موضوع توصیف‌اند، تصویر کند و به خواننده انتقال دهد و هم می‌تواند اکسپرسیونیستی باشد و کیفیت اشیا و اشخاص را به‌صورتی که در ذهن نویسنده منعکس شده‌اند، تصویر کند.

تکرار چهارم

یکی از بهترین شیوه‌های ارتباط نمایش (صحنه) با توصیف و یا توصیف با صحنه این است که توصیف از نگاه شخصیت صورت گیرد و این صورت‌گیری، مشاهده‌ی طبیعی شخصیت باشد؛ همان شخصیتی که

در صحنه‌ی پیشین از او کنشی دیده شده است یا حرفی زده است و یا در صحنه‌ی بعدی می‌خواهد کنشی انجام دهد یا حرفی بزند.

برای ارتباط نقل با نمایش، ابتدا با یک نقل مشخص و جهت‌دار، توجه خواننده به کنش خاصی جلب می‌شود، سپس آن عمل خاص نشان داده می‌شود. روش دیگر این است که با نثر متن، بازی زبانی شود؛ اما به‌شکلی که این بازی در خدمت پیش‌بُرد داستان باشد نه مستقل از آن.

در هر روش و حالت، ایجاز، یعنی ارائه‌ی بیشترین معنی با کمترین کلمات؛ با اطمینان از انتقال معنی، به جذابیت داستان کمک می‌کند. امروزه ایجاز بدون حذف از هنرمندانه‌ترین رویکردهای یک نویسنده است. البته گاهی نویسنده حتی مجبور به تکرار است؛ چون می‌خواهد شناخت بیشتری از شخصیت‌ها، مکان‌ها و و رخدادها به خواننده انتقال دهد، در این صورت بهتر است نه‌تنها نوع روایت بلکه در صورت امکان نثر و زبان آن تغییر کند. تکرار باعث می‌شود که خواننده با آمادگی ذهنی و نیز حس قوی به ماجرا پیوند بخورد.

۱۰- اهمیت شخصیت‌های فرعی در روایت:

یک داستان معناگرا و تکنیک‌محور، ضمن خوش‌خوان بودن، بر دو عامل تفکیک‌ناپذیر شخصیت‌پردازی و بحران تکیه دارد. چنین داستانی بر محور همین مقوله‌ها که روح قصه را تشکیل می‌دهند، جریان می‌یابد و کشمکش (Conflict) درگیری و تضاد را در نقاطی به اوج خود می‌رساند. این تمهیدات چیزی است که حس تعلیق (Suspense)، شور اشتیاق و انتظار خواننده را تحریک می‌کند. فراموش نکنیم که بحران را شخصیت‌ها پدید می‌آورند و این بحران‌ها هستند که متقابلاً گوشه‌ها و نکات تازه‌ای از شخصیت‌ها را برای خواننده انکشاف می‌دهند. پس

بحران، یعنی لحظه‌هایی که کش‌مکش به اوج می‌رسد و شخصیت را مجبور به تصمیم‌گیری می‌کند. از این‌رو بحران (عنصری از ساختار پلات) و شخصیت (عنصری از ساختار داستان) عناصری هستند که روابط علت و معلولی، یعنی ترتیب و توالی منطقی روایت را پدید می‌آورند.

گاهی این وظیفه بر دوش شخصیت‌های فرعی است. شخصیت‌های فرعی با دادن اطلاعات درباره‌ی مکان و رخدادها و شخصیت‌های اصلی و فرعی، با دامن زدن یا کم کردن اختلاف و تضاد شخصیت‌های اصلی و فرعی، با حضور در گفت‌وگوهای شخصیت‌های اصلی و فرعی، با تغییر دیدگاه روایت - ارائه‌ی غیرمستقیم اطلاعات درباره‌ی داستان و شخصیت اصلی - با به نمایش گذاشتن رفتار، کردار، تفکر و گفتار شخصیت‌های اصلی، نقش مهمی در روایت ایفا می‌کنند. در مرحله‌ی گره‌گشایی و پایان‌بندی هم، با تشخص بخشیدن به کارکردهای شخصیت اصلی، با مشخص کردن انگیزه‌ی شخصیت‌های اصلی، با پیچیده کردن شخصیت اصلی، به‌وسیله‌ی کُنش او در جایگاه فاعل، مفعول، موافق، مخالف، یاری‌دهنده و یاری‌گیرنده نقش شخصیت فرعی نمودِ بیشتری پیدا می‌کند. این نقش تا آن‌جا می‌تواند پیش برود که در القای درون‌مایه هم سهیم شود. گرچه بار اصلی ماجرا بر دوش شخصیت‌های اصلی است، اما شخصیت‌های فرعی و حتی خرده‌روایت‌های مربوط به آنها می‌توانند درون‌مایه را تکمیل کنند.

نمونه‌ی موفق شخصیت‌های فرعی را می‌توان در آثار داستایفسکی، فاکنر، کامو، و هوارد فاست دید. در کارهای داستایفسکی، خواننده با شخصیت‌های فرعی تأثیرگذاری روبه‌رو می‌شود که هرگز آنها را فراموش نمی‌کند. این شخصیت‌ها به لحاظ هنجارها و ناهنجاری‌ها، روی دست

شخصیت‌های اصلی بلند می‌شوند؛ مانند کاترینا و سویدریگایلوف در رمان *جنایت و مکافات* داستایفسکی. استاوروگین و کیریلوف در رمان *تسخیرشدگان* از همین نویسنده، شخصیت لافکادیو در رمان *دخمه‌های واتیکان* اثر آندره ژید و بیشتر شخصیت‌های رمان سه‌گانه (تریلوژی) *امریکا* نوشته‌ی جان دوس‌پاسوس.

۱۱- جایگاه عینیت و واقعیت در روایت‌شناسی

یکی از مسائل مهم روایت‌شناسی این است که نویسنده تصویری قانع‌کننده از حیات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، روان‌شناختی و فرهنگی جامعه را، یا دست‌کم طبقات خاصی از جامعه را، بازنمایی کند؛ امری که در *مادام بوواری* از فلوبر، *آنا کارنینا* از تولستوی، *خانواده‌ی گالولیف‌ها* از شچدرین، *رادمردها* از ژول رومن، *خانواده‌ی تیبو* از روژه مارتن دوگار صورت واقع به خود گرفته است. در این حالت مسأله‌ای که رمان‌های معمولی را شامل می‌شود، بیشتر نمود پیدا می‌کند و آن مرز بین واقعیت و عینیت است. در عینیت‌گرایی، نویسندگانی چون بالزاک و زولا و استاندال آن‌چه را که در «عینیت» می‌بینند، روایت می‌کنند. نقطه‌ی مقابل این نوع نگرش، ذهنیت‌گرایی است. در این نوع از جهان داستانی نویسنده‌ای چون ویرجینیا وولف تا آن‌جا پیش می‌رود که می‌گوید: «این خیابان‌ها و سوار شدن به اتوبوس نیست که ما را می‌کشد، بلکه تفکر درباره‌ی آنهاست که ما را به دست مرگ می‌سپارد.» (نقل به معنی)

البته منطق‌گرایی مدرن - گوتلوب فرگه به بعد - ادبیات و به‌طور اخص روایت را با منظر دیگری می‌نگرد و برآن است که ادبیات کلامی نیست که در تقابل با کلام ارجاعی (علمی) بتواند صادق یا کاذب باشد، بلکه اصولاً کلامی است که تن به این مفاهیم نمی‌دهد، پس نه صادق

است و نه کاذب و طرح چنین سؤالی معنا ندارد و بنیاد روایت بر همین اساس شکل می‌گیرد و تعیین می‌شود.

در حوزه‌ی نظریه‌های مدرنیستی روایت نیز که گاه افراطی جلوه می‌کند، مقدم بر دیگران با پی‌یر دانیل هوئه روبه‌رو می‌شویم که در رساله‌ی معروفش *رساله‌ای درباب سرچشمه‌ی رمان* نوشته بود: «روایت‌ها می‌توانند کاملاً ساختگی باشند، چه در کلیات و چه در جزئیات. پس دیگر، همانندیِ روایت با دروغ محمل طرح ندارد.» از این‌رو خواننده رمان مورد بحث ما، برحسب تجربه‌ی زیسته و اطلاعات و دانشش می‌تواند روایتی بسازد از بخش‌های مورد تأیید خودش در روایتِ مختلفِ راوی یا راوی‌های یک رمان. به‌عبارت دیگر روایت مکتوب پدیده‌ی اسرارآمیزی است؛ به‌محض این‌که به جهان راه می‌یابد، هر واقعه‌ای امکان‌پذیر می‌شود.

لذا واقع‌گرایی در مفهوم هنری آن، جدا از عینیت‌گرایی و ذهن‌گرایی است. واقعیت داستانی باید مستقل از واقعیت واقعی باشد. حتی در صورت وجود مشابهت و قرینه‌های حذف‌ناپذیر، باز داستان باید شکل و رخسار دیگری پیدا کند. از کانت تا باختین، هاثورن و لاج، بر این عقیده‌اند که حتی در صورت «مشابهت» رخدادها و خرده‌روایت‌ها، هرکدام باید در معنا، فرم و تأثیرات زبانی و حتی زمانی، «همانند» نشوند؛ یعنی خواننده حس نکند تکرار نمودهای یک پدیده را می‌خواند، بلکه حس کند که پدیده‌های تکراری را در شکل‌های تکراری می‌خواند. در این‌صورت چه‌بسا «مقطعی» از تاریخ یک ملت بازنمایی شود.

برای مثال چیزی را که به اسم خوبی یا بدی شخصیت‌ها می‌شناسیم، در نظر بگیریم. در یک رمان، این بدی‌ها یا خوبی‌ها، چه در رفتار و چه در عرصه‌ی خصلت و معرفت، باید متنوع و متکثر باشند و نقش مکمل

یکدیگر را بازی کنند. در رمان‌های داستایفسکی، درنمایشنامه‌های ایبسن و آثار پیراندلو، یوسا و ساراماگو، هریک از شخصیت‌ها، به دلیل بدی یا خوبی خاص خود از دیگری و دیگران متمایز می‌شوند و از سطح تیپ به شخصیت تبدیل می‌شود و چه‌بسا گاه حالت «تیپ عام» و «نمادین» پیدا کند و به‌قول ساراماگو «با حضور خود برجمعیت جهان بیافزایند.»

در رمان‌های *تسخیرشدگان* و *برادارن کارامازوف* که هنوز مورد بحث منتقدان‌اند، بدی کارامازوف پیر با بدی پسرش ایوان و پسر دیگرش دیمیتری یکی نیست. حتی شخصیت‌های *برادران کارامازوف*، از حیث خوبی و بدی، شکل نمادین پیدا می‌کنند: ایوان، روسیه‌ی آینده، دیمیتری، روسیه‌ی قرن نوزدهم، الکسی، روسیه‌ی گذشته و اسمردیاکف، حاشیه‌ی لگدمال شده‌ی روسیه گذشته، حال و آینده است.

آثاری مثل *روسمر شولم* و *هدا گابلر* از ایبسن، *مرگ در آند* از یوسا و ده‌ها اثر دیگر هم به همین شکل. جنس بدی یکی نیست و ما با تکرار فرد در دیگری مواجه نیستیم.

از منظر روایت‌شناسی، به‌طور کلی یک رمان در همان حال که دنیای ظاهراً ثابتی را در مقابل ناپایداری دنیای واقعی در اختیار خواننده می‌گذارد، متقابلاً از این توانایی برخوردار است که دنیای ناپایداری را در مقابل ثبات دنیای واقعی پیش‌روی خواننده بگذارد. از این دیدگاه، رابطه‌ای دوسویه بین فرد و اجتماع پدید می‌آید، هر کنش، تفکر و دیالوگ تکراری شخصیت‌ها، دیگر از نظر خواننده، «تکراری» نیست. بین علت‌ها و انگیزه‌های کنش‌ها، افکار و دیالوگ‌ها تمایز ایجاد می‌شود. حتی لذت تکرار، که از پتانسیل کافی هم برخوردار است، در خواننده پدید می‌آید و چه‌بسا فرصتی برای آموختن هم به او بدهد. برای مثال، قصه‌ی *بوف کور* و مسخ را می‌دانیم، اما در خوانش دوم و سوم هم،

به‌رغم پیش‌آگاهی‌مان، باز به دلیل «پیچیدگی درونی» علت‌ها و انگیزه‌های شخصیت‌ها، در حالت تعلیق قرار می‌گیریم؛ منتها نه تعلیقی ساده. بی‌دلیل نیست که نه تنها منتقدان، بلکه خوانندههای معمولی هم شخصیت گره‌گوار سامسا داستان مسخ را به اجزای کنش، رخداد، دیالوگ، زمان، مکان و حتی مقوله‌ی شخصیت تقسیم نمی‌کنند. انتقاد اساسی مدرنیسم بر ناتورالیسم ادبی نیز همین بود. به‌طور نمونه، در رمان *آسوموار* اثر امیل زولا، بدی ژروز، شوهرش، بچه‌هایش و همسایه‌هایش همه از یک جنس است. اندیشمندان مدرنیست در شروع کار نقد ادبی مدرن نیز به همین جنبه‌ها استناد کردند. خوزه ارتگا گاست در کتاب معروفش *نکته‌هایی درباره‌ی رمان* می‌نویسد: «خواننده از دنیای واقعی کاملاً می‌بُرَد و به دنیای کوچکی یعنی رمان محدود می‌شود. او باید مثل هر تازه‌واردِ صاف و ساده‌ای، با ساکنان این دنیای کوچک ارتباط برقرار کند. شخصیت رمان هر اندازه هم که تحسین‌برانگیز باشد، از پسِ انسان‌های واقعی برنمی‌آید؛ انسان‌هایی که همه‌روزه با خواننده هستند و مدام توجه او را به‌سوی خود جلب می‌کنند. تبدیل موقتی خواننده به انسانی صاف و ساده، پیچیده‌ترین راز هر رمان خوبی است.»

استنباطی که ازحرف‌های گاست، ریچاردز، جاناتان کالر و دیوید گالوی درباره‌ی «متن روایی» به‌دست می‌آید، این است که «واقعیت» شخصیت‌های داستانی بسیار فراتر از «عینیت» آنهاست. اگر اعمال و رفتار این شخصیت‌ها به‌طور کامل با افکارشان یکی باشد و حتی در غیر این‌صورت، اگر همه‌چیز شخصیت‌ها با آدم‌های بیرون از متن یکی باشد، دنیای تخیلی خواننده عمق و ابعادی پیدا نخواهد کرد و همه‌ی شخصیت‌ها در یک سطح قرار می‌گیرند و از این رو «عینیت» حس می‌شود، ولی «واقعیت» احساس نمی‌شود، و چون امر تکمیل هم معمولاً

در عرصه‌های مختلف پدید نمی‌آید، لذا یک جهان معنایی و یک پرسپکتیو زیباشناختی ساخته نمی‌شود. در واقعیت، خواب و کابوس آدم‌ها هم جزو واقعیت است، حال آن‌که عینیت‌گرایی اینها را نمی‌بیند. از دیدگاه یک نویسنده‌ی نوگرا، رئالیسم کهن و ناتورالیسم، جهان را یک‌پارچه و برخوردار از انسجام و متکی بر یک حقیقت نشان می‌دهند، حال آن‌که از منظر چنین نویسنده‌ای واقعیت داستانی یک چیز است و واقعیت واقعی چیزی دیگر. حقیقت متکثر است و «متن خود یک جهان است و نه توصیف جهان.»

این موضوع در زمینه‌ی دیگری هم قابل بحث است. یکی از مهم‌ترین دستاوردهای روان‌کاوی، چه فروید، چه یونگ و آدلر و دیگران، این است که مدام درون «فرد» با بیرون «دیگران» در تماس است. از سوی دیگر، فرد همواره «در خود اما خارج از دیگران» به‌سر می‌برد. زمانی برخوردی زودگذر با درون دیگران دارد؛ همان‌گونه که آنها نیز گاهی با درون فرد مورد نظر دارند. این‌جاست که مقوله‌ی «واقعیت» در رمان برای ما معنای ژرف‌تر و وسیع‌تری نسبت به «عینیت» پیدا می‌کند. واقعیت، دنیایی است که عینیت [در کنش، دیالوگ و...] فقط یکی از آنهاست. الیزابت بون در *نکاتی در باب نگارش رمان* این نکته را دقیق‌تر توضیح می‌دهد: «کنش، ساده کردن پیچیدگی‌هاست. در برابر هر کنشی تعداد بی‌شماری «جایگزین پس‌زده» وجود دارد. حضور «محسوس» همین جایگزین‌ها، کنش را موجه و مطلوب جلوه می‌دهد. از این قرار، هریک از شخصیت‌ها، زمانی که وارد عمل می‌شود، خواننده باید نفوذ و تأثیر این جایگزین‌ها را حس کند؛ چون شخصیت در برخورد با همین جایگزین‌هاست که برای خواننده توجیه‌پذیر می‌شود.»

در واقع، با گزینش هریک از این جایگزین‌ها، عواقب مترتب بر کنش، نمود پیدا می‌کند. شاید این عواقب متوجه دیگر شخصیت‌ها نباشد، ولی دست‌کم باید به درون خود شخصیت برگردد و در نوسان عواطف و روحیه‌ی او تصویر شود. درحالی‌که بسیاری از رمان‌ها چنین رویکردی ندارند. احتمال دارد این ترس وجود داشته باشد که ضرب‌آهنگ روایت آسیب ببیند و خواننده‌ای که منتظر کنش، رخداد و تصویر است، کسل شود. اما هدف از نگارش رمان چیست؟ بی تردید تصویر جهانی مستقل که توصیف جهان عینی نیست اما درهرحال از تلاقی شخصیت‌ها، رخدادها و زمان و مکان پدید می‌آید؛ جهانی که ما اکنون در آن زندگی می‌کنیم. پس شایسته‌تر نیست که این هدف پنهان، بدون اسارت در عینیت و ذهنیت‌گرایی مطلق پیگیری شود؟ پل ریکور در مقاله‌ی *استحاله‌های پلات داستان* می‌گوید: «محدوده‌ی عرصه‌ی کنش پابه‌پای پلات داستان باید بسط یابد. منظورم از کنش، چیزی فراتر از رفتار شخصیت‌هاست که تغییراتی محسوس در موقعیت یا چشم‌انداز آینده‌ی آنها پدید آورد، یعنی چیزی عمیق‌تر و وسیع‌تر از آن‌چه معمولاً جلوه‌ی بیرونی زندگی خوانده می‌شود. کنش در این معنای بسط‌یافته، جمیع تغییرات اخلاقی و فکری شخصیت‌ها و نیز رشد و تعالی [یا تنزل] پیچیدگی‌های عاطفی و ارزشی آنها را در برمی‌گیرد. سوای این، کنش در تعریفی باز هم دقیق‌تر، دگرگونی‌های صرفاً درونی را نیز شامل می‌شود؛ دگرگونی‌هایی که بر «سیر زمانی» احساسات تأثیر می‌گذارند. به همین دلیل، آن وجوهی از درون‌نگری، که از کمترین آگاهی و خودآگاهی برخوردار است، به عرصه‌ی کنش تعلق می‌یابد. از این منظر با اتکا به ماهیت فراگیر مقوله‌ی پلات (در مقایسه با مقوله‌های محدودتری چون شخصیت، رخداد و اندیشه) مفهوم تقلید از کنش را می‌توان تا وادی

عرصه‌ی «رمان حادثه و کنش» بسط داد؛ به‌گونه‌ای که مفهوم تقلید از کنش، رمان‌های معطوف به شخصیت یا معطوف به اندیشه را نیز در بر می‌گیرد.»

یکی از عناصری که تخیل نویسنده در ورای عینیت کشف می‌کند، وجود «قرینه‌ها» است؛ حتی اگر در این یا آن لحظه حضور نداشته باشند و دیده نشوند. در «**قرینه‌سازی** (Parallelism)»، ممکن است عنصر قرینه در تضاد مطلق یا تقابلِ معمولی یا حتی هم‌سویِ نسبی با عنصر اصلی و محوری باشد، اما در مجموع برای بازنمایی وجه دیگری از کنش یا واکنش شخصیت‌ها و پدید آمدن رویدادها به‌کار گرفته می‌شود. برای نمونه، نویسنده در واقعیت اطراف خود، فقط یک شخص را می‌شناسد که از همسرش بی‌وفایی دیده است، یا از فرد خاصی واکنشی دیده است به این علت که در راه یافتن به یک مؤسسه‌ی علمی معتبر موفق نبوده است و یا شخصی را در عینیت روزمره می‌شناسد که سال‌ها برای دفاع از کشورش مبارزه کرده است، اما اکنون که به نان شب محتاج است، کسی سراغی از او نمی‌گیرد و به‌مرور از مردم و میهن متنفر شده است. نویسنده‌ی چندسونگر برای این‌که داستان را به محدوده‌ی خاصی از معرفت‌شناسی یا هستی‌شناسی محدود نکند، شخصیت‌هایی خلق می‌کند و رویدادهایی را شکل می‌دهد که «نوع» دیگری و حتی «طیف دیگری» از نگاه و برخورد را بازتاب دهد. برای مثال در رمان *جنایت و مکافات* هم راسکلنیکف و هم سونیا فقیرند و از این‌بابت در رنج. اما تقابل نگاه و عمل این دو شخصیت در رابطه با موضوع تهی‌دستی نه‌تنها به پیشرفت و تعمیق رمان تحرک می‌بخشد، بلکه موجب هیجان و درعین‌حال تفکر خواننده هم می‌شود. یا در رمان *برادران کارامازوف* موضوعِ تحقیر فرزند و پدرکشی، سویه‌های متنوع به خود می‌گیرد و چهار فرزندی که

همه‌روزه از پدر می‌رنجند، با واکنش خود و با حرف‌هایی که بیانگر روحیات آنها است، وجوه مختلفی از زندگی را به رخ می‌کشند. شاید در عینیت، شخص داستایفسکی فقط «یک نوع از این فرزندان» را دیده بود، اما واقع‌نگری او موجب شد که عرصه‌ی وسیع‌تری به‌تصویر کشیده شود.

در رمان *گوربه‌گور* فاکنر هم خواننده با قرینه‌هایی برخورد می‌کند که در مجموع جهان مورد نظر نویسنده را در زمان خاص روایت بیشتر بازنمایی می‌کنند. هر یک از برادرها و خواهر حامل روایتی از اندیشه‌ها و اعمال پنهان و آشکار است و به این‌ترتیب جوهر پیوند و بی‌پیوندی آنها برای خواننده روشن‌تر می‌شود. باید توجه داشت که قرینه‌سازی به‌معنی تکثر و تنوع رفتارها و کنش‌ها نیست، بلکه اساساً ساخته و پرداخته ذهن نویسنده است تا بتواند برجستگی شاخص‌تری به روایت ببخشد و از وجوه احتمالی واقعیت غافل نشود. سطوح مختلف ذهن انسان‌ها و پیکره‌ی هزارپاره و درعین‌حال واحد زندگی با این «واقع‌گرایی» است که از «عینیت‌گرایی» متمایز می‌شود. در دومی، نویسنده ده‌ها مورد را می‌آورد و طیف گسترده‌ای را پیش‌روی خواننده می‌گذارد، اما آن‌چه از سطح نهایی کار دیده و شنیده می‌شود، از زندگی روزمره فراتر نمی‌رود، درحالی‌که در اولی، خواننده با سطوح مختلفی آشنا می‌شود؛ سطوحی که بعضی از آنها را نه تجربه کرده است و نه دیده یا شنیده است. سخن ریکور در چند سطر پیش از این، به همین نکته نظر دارد.

از این منظر، رمان‌های نویسندگانی چون فاکنر، کنراد، ناباکف، کافکا و ساراماگو این دوسویه‌نگری واقع‌گرایانه را به‌خوبی بازتاب می‌دهند؛ برای مثال رمان *زندگی واقعی سباستیان نایت* از ناباکف، *همه‌ی نام‌ها* از ساراماگو و *خشم و هیاهو* از فاکنر. در این رمان‌ها عرصه‌ی «واقعیت داستانی» همه عین و ذهنی است که جهان را فراگرفته است و هیچ

چیزی خارج از آن نیست. من شما هستم و شما من. ذهن همان عین است در فلان موقعیت، و عین همان ذهن است در شرایطی دیگر. نه‌تنها تاریک‌ترین گوشه و زاویه‌ی روح و روان فلان فرد مهجور، بلکه کابوس‌ها و رؤیاها و خواب‌های دیده‌شده و حتی دیده‌نشده همه‌ی انسان‌ها جزئی از «واقعیت داستانی» محسوب می‌شوند.

در جریان این قرینه‌سازی، موضوع تقابل‌ها (Oppositions) جایگاه خاصی دارد. ساده‌ترین مفاهیم زندگی، وقتی بیانگر جنبه‌های مختلف یک روایت می‌شوند، اعتبار خاصی کسب می‌کنند. این منزلت زمانی وجهه‌ی عالی پیدا می‌کند که دربرگیرنده‌ی عین و ذهن شود و در رفت و برگشت روایت بین جهان پیرامون شخصیت‌ها و جهان ذهنی آنها متجلی شود. اگر از بحث فلسفی موضوع بگذریم، تا جایی‌که به روایت مربوط می‌شود، این تقابل‌ها در وجوه فردی و جمعی، از امکاناتی است که روایت امروزی نمی‌تواند از آن غافل شود. به همین دلیل، تقابل‌های درونی هر انسان، تقابل‌های نزدیک‌ترین انسان‌ها به یکدیگر، تقابل‌های انسان و محیط پیرامون در گستره‌های متنوع عین و ذهن را از شاخص‌ترین رمان‌های قرن بیستم حذف کنید، روایت‌هایی گزارش‌گونه و کم‌عمق که در سطح حرکت می‌کند، حاصل می‌شود. نمونه‌ی بارز آن *تصویر هنرمند در جوانی* جویس، *گرگ بیابان* هرمان هسه، *خشم و هیاهو* و *گور‌به‌گور* فاکنر، *آشفتگی‌های ترلس جوان* موزیل، *رگتایم* دکتروف، *پنین* ناباکف، *از چشم غربی* و *نوسترمو* کنراد است که بر شالوده‌ی همین تقابل‌ها شکل گرفته‌اند.

عنصر دیگری که در روایت اهمیت پیدا می‌کند، زمان و «تکرار در روایت (Frequency in Narration)» است. موضوع تکرار، به خودی‌خود مسأله‌ی زمان را طرح می‌کند که در این بحث خاص از سه منظر مورد

ارزیابی قرار می‌گیرد: ترتیب، مدت و تکرار. مقوله‌ی ترتیب، ناظر بر نظم و ترتیب روایت رویدادهای داستان است. رجعت به گذشته، بازگشت به حال و رجوع به آینده زیر مجموعه‌ی همین مقوله هستند.

مقوله‌ی مدت روایت بر شتاب و کندی نظارت می‌کند که در اولی نویسنده یک یا چند رخداد طولانی را خلاصه می‌کند؛ مانند:

«هنوز ساعتی از مرگ پسرش نگذشته بود که در اثر حواس‌پرتیِ همسر داغدارش، آتشِ منقل، تمام خانه را بلعید. در هنگامه‌ی همین قضیه بود که با ماشین تصادف کرد و برای همیشه از یک پا محروم شد.»

در شیوه‌ی معکوس، به‌دلیل صحنه‌پردازی و توصیف جزئیات ممکن است یک رویداد، مثلاً آتش‌سوزی خانه، چندین صفحه را به خود اختصاص دهد.

مقوله‌ی تکرار ناظر بر تکرار نقل است و روش‌های نقل منفرد، نقل تکراری و نقل اختصاری را در بر می‌گیرد. در نقل منفرد، یک رخداد فقط یک بار در روایت می‌آید و معمول‌ترین نوع نقل در داستان است. در نقل تکراری، یک رویداد چندین بار نقل می‌شود. برای نمونه، موضوع قتل یکی از شخصیت‌ها در رمان *ابسالم ابسالم!* از فاکنر. در نقل اختصاری، خلاصه‌ای از وقایع گذشته یا حتی تمام داستان در زمان پیش، و یا زندگی نسل‌های پیشین شخصیت‌ها، تکرار می‌شود؛ برای نمونه رمان *رنگین کمان* دیوید هربرت لارنس.

از دیگر رویکردهایی که به روایت غنا می‌بخشد، باید از «تلمیح (Allusion)» نام برد. در یک متن روایی، اشاره‌های گذرا به چیزی خارج از خود متن، تلمیح خوانده می‌شود. ممکن است این اشاره یک بیت شعر یا یک خبر روزنامه یا قطعه‌ای از یک کتاب یا حتی یک نقل‌قول باشد.

هدف نویسنده از کاربرد این شیوه، ایجاد مقایسه‌ی ضمنی یا تباین و تضاد است. برای نمونه در یک روایت که جوان‌ها به‌شکلی تکراری نق می‌زنند و از اوضاع می‌نالند، مردی جهان‌دیده به‌نقل از کنفوسیوس می‌گوید: «به‌جای نفرین بر تاریکی‌ها، شمعی روشن کنید.»

تلمیح در هر حد و اندازه‌ای، باید با متن سازگار باشد و به‌اصطلاح در آن بنشیند، تحمیلی و مکانیکی جلوه نکند و به‌طور خلاصه وصله‌ی ناجور تلقی نشود. شماری از نویسندگان جهان معمولاً به گفته‌هایی از کُتُب مقدس اشاره می‌کنند، اگر این روش متناسب با موقعیت شخصیت‌ها نباشد، روایت، خصلت ایدئولوژیک به خود می‌گیرد و حتی به دیگر بخش‌ها هم آسیب می‌رساند. همین نکته درباره‌ی اخبار رسانه‌ها در مورد یک گروه یا دولت دموکراتیک یا ضددموکراتیک هم صادق است. استنادهای مکرر به رسانه‌های مختلف برای اثبات حقانیت این یا آن شخصیت و عدم مشروعیت گروه یا حکومت مقابل او، روایت را تا حد «گزارش جانب‌دارانه و بیانیه‌ی سیاسی» تنزل می‌دهد.

«تقطیع (Scansion)» که زمانی اساساً در شعر مطرح می‌شد، امروزه از رویکردهایی است که درمجموع، روایت را از حیث ساخت هنرمندانه‌تر جلوه می‌دهد. گاهی خواننده متنی روایی را می‌خواند، اما با خود می‌گوید که کاش فلان گفت‌وگو در صحنه‌ی دیگری می‌آمد و یا فلان رخداد در زمان دیگری به‌وقوع می‌پیوست. تقطیع، این امکان را به نویسنده می‌دهد که با استفاده از تمام مواد روایی، برخی گفت‌وگوها را حذف کند، صحنه‌هایی را بر اساس ضرورت این رخداد ساماندهی کند و صحنه‌ی دیگری را به‌شکل مستقل و قائم‌به‌ذات. هر روایتی مجموعه است از گفت‌وگوها، تک‌گویی‌ها، خرده‌روایت‌ها، توصیف‌های مکان و اشخاص، نامه‌ها، احتمالاً اسناد و مدارک تاریخی، رؤیاهای خواب و

بیداری، وهم‌ها و کابوس‌های شخصیت‌ها، فاجعه‌ها، تصادف‌ها، بحران‌ها و سوانحی که در جامعه‌ای که جزئی از زمینه‌ی داستان است یا حتی دور از آن است، اما تأثیر فراگیری دارد، حضور شخصیت‌های فرعی و میزان نقش آنها و شماری از کنش و واکنش. کدام‌یک در کدامین جای روایت قرار گیرند که بار هنری آن فزونی گیرد؟ برای نمونه گلدان موروثی خانواده‌ی یکی از شخصیت‌های یک روایت می‌شکند و آن شخصیت می‌گوید: «بود و نبود اون چه اهمیتی می‌تونه برای من داشته باشه؟» این شخصیت چنین حرفی را در دوره‌ای بر زبان می‌آورد که دچار پوچ‌گرایی شده است؛ دوره‌ای که برای نمونه یک‌دوم متن را در بر می‌گیرد. در این صورت بهتر است این گفته در چه‌جایی از روایت بیان شود؟ یک بررسی نقادانه ممکن است به این نتیجه برسد که ده جا. بررسی دیگری ممکن است به پنج جا برسد. احتمال دارد جایی‌که نویسنده انتخاب کرده است به این دلیل مقبول باشد و به‌دلیل دیگری نامقبول. به‌هرحال شمار کثیری گزینه پیش‌روی نویسنده است و او باید بهینه را انتخاب کند؛ جایگاهی که شاید برای همه‌ی خوانندگان و منتقدان بهینه نباشد.

هر روایت، همان‌طور که گفته شد، زمانی انبوهی از مواد خام بوده است که به یاری خلاقیت و دانش نویسنده در آرایش یا چیدمان خاصی قرار گرفته است. تردیدی نیست که ذهن نویسنده متوجه فرآیند اصلی روایت و شخصیت‌پردازی و کارکرد عناصر فرعی است و ممکن است متوجه جزئیات نباشد. فیش‌برداری‌های نویسندگان شاخص جهانی از مواد داستانی‌شان به همین دلیل است. گرچه داستان از پلات برخوردار است، اما پلات ناظر بر همه‌ی جزئیات درجه‌دوم و سوم نیست و اصولاً برخی جابه‌جایی‌ها نقشی در ساختار پلات ندارند. به همین دلیل تقطیع منزلت خاصی پیدا می‌کند و جزو هنرنمایی‌های نویسنده می‌شود. *مادام*

بواری فلوبر، *جاده‌ی فلاندر* از کلود سیمون و *مفتش* اثر روبر پنژه از این حیث مثال‌زدنی‌اند.

عینیت، واقعیت و تخیل در نظریه‌ی شناخت: بدون شک خواننده‌ی نکته‌سنج تا همین‌جا به اهمیت فاصله بین عینیت و واقعیت و تخیل پی برده است، با این‌وجود چون نظریه‌ی شناخت رابطه‌ی تنگاتنگی با دانش و تخیل نویسنده دارد، لازم است بر مبنای آن، توضیحی درباره‌ی رابطه‌ی «واقعیت واقعی» و «واقعیت داستانی» داده شود. انسان با جهان پیرامون در مرحله‌ی نخست از طریق اعضای حسی خود؛ چشم، گوش، بینی، دست و غیره؛ برخورد می‌کند. این اعضا به‌مثابه‌ی کانال‌ها و مجاری متعدد، اطلاعات و آگاهی مقدماتی را از «جهان عینی» به انسان می‌دهند. این آگاهی‌ها و اطلاعات صرفاً مربوط به ظواهر و جنبه‌های خارجی اشیا و پدیده‌ها هستند و ماهیت و روابط درونی آنها را عرضه نمی‌کنند. برای مثال با دیدن، بوییدن، لمس کردن...یک گیاه به جنبه‌های خارجی آن معرفت می‌یابیم، اما قادر به شناخت روندهای درونی آن گیاه نمی‌شویم. از این‌رو **شناخت حسی** تنها به ظواهر اشیا و پدیده‌ها محدود می‌شود. این شناخت از **احساس**، یعنی پیوند انسان و جهان پیرامون شروع می‌شود؛ از طریق همان حواس نام‌برده‌شده. در این مرحله اندام‌های حسی از خواص ظاهری پدیده‌ها تأثیر می‌گیرند و این تأثیر از طریق رشته‌های عصبی به مغز می‌رسد و آنجا تأثیر مذکور به‌شکل احساس تکوین می‌یابد. از این‌رو احساس عبارت است از نتیجه‌ی تأثیر پدیده‌ی مادی بر ارگان‌های حسی. انعکاس خواص ظاهری پدیده‌ی مادی به‌صورت جداگانه است. اما در عینیت جهان پیرامون، خواص جدا از هم وجود ندارند، بلکه در مجموع، جنبه‌های ظاهری و خارجی پدیده را تشکیل می‌دهند. حال اگر تمام این

خواص یک‌جا و هم‌زمان در مغز انعکاس یابد، در آن‌صورت می‌گویند آن پدیده **ادراک** شده است. پس، ادراک بازتاب همه‌جانبه خواص ظاهری جداگانه‌ی پدیده‌ی عینی است. برای نمونه وقتی به گیاهی برمی‌خوریم، رنگ، بو، شکل، و دیگر مشخصات ظاهری آن را احساس می‌کنیم و مجموعه‌ی این «احساس‌ها» ما را به «درک» این گیاه به‌مثابه‌ی یک پدیده‌ی عینی- مثلاً درخت سیب- می‌رساند. به‌عبارت موجز، ادراک، همه‌ی جهات خارجی و خصوصیات ظاهری پدیده‌ی عینی را منعکس می‌کند. بازآفرینی احساس و زنده‌سازی اثر قبلی آن در مغز، **تصور** خوانده می‌شود. تصور در غیاب پدیده و بدون تحرک خارجی «مستقیم» آن دست می‌دهد. برخلاف احساس و ادراک که نتیجه‌ی اثر مستقیم پدیده‌ی عینی روی اندام‌های حسی است، تصور، تصویر حسی کاملی از پدیده است که در لحظه‌ی معین در معرض حواس انسان قرار ندارد.

پدیده‌های عینی مدت‌ها پس از تأثیر بر ارگان‌های حسی انسان، می‌توانند به‌صورت «خاطره» در ذهن او باقی بمانند و هنگام تصور، دوباره تجدید شوند. به‌عبارت دیگر تصویری از پدیده در غیاب آن تولید می‌شود. ایجاد این تصویر مجدد می‌تواند از طرق مختلف تأثیرات غیرمستقیم صورت گیرد. برای مثال، انسان با شنیدن نام شهری که پیش‌تر آن را دیده بود، مکان معین یا رخدادی را که در آن اتفاق افتاده بود، به‌یاد می‌آورد. گاهی حتی بدون شنیدن نام شهر، در نتیجه فعل و انفعالات پیچیده‌ی ذهنی، همین مکان یا رویداد در ذهن انسان بازتولید می‌شود. چه‌بسا انسان با تمرکز روی موضوعی دیگر، به تصورهایی از این شهر دست یابد.

انسان در مرحله‌ی بعدی و متعالی‌تر شناخت، یعنی «شناخت منطقی» یا شناخت عقلی، به کشف ماهیت و روابط درونی پدیده‌ها می‌پردازد. این مرحله دربرگیرنده‌ی «مفهوم‌سازی» است. در این مرحله انسان دست به مفهوم‌سازی می‌زند. مفهوم، تمام خواص و ویژگی‌های پدیده را نشان نمی‌دهد، بلکه فقط خاصیت و کیفیت‌های اساسی آن را منعکس می‌کند و خواص کم‌اهمیت‌تر را کنار می‌گذارد. برای نمونه، مفهوم «گیاه» به کلیه‌ی جاندارانی اطلاق می‌شود که از ویژگی حیاتی خاصی برخوردارند؛ حال درخت باشد یا بوته، گل باشد یا درخت انار و چمن. مفاهیمی چون کوه، سنگ، خانه، شهر همه مفاهیم ملموس یا اسم ذات هستند. در حالی که مفاهیمی مانند سردی، گرمی، زیبایی، بلندی، محبت، ستم و عدالت مفاهیم انتزاعی یا اسم معنی هستند. این دسته از مفاهیم را نمی‌توان به پدیده یا چیز مادی مشخصی اطلاق کرد. برای مثال نمی‌توان چیزی را نشان داد و گفت «بلندی». پس این مفاهیم خاصیتی یا وجهی را از پدیده یا «چیز» نشان می‌دهند. اهمیت مفاهیم در حدی است که می‌توان گفت هر اندیشه‌ای، ترکیبی از مفاهیم است. حیوان قادر به ساخت این مفاهیم نیست، درنتیجه همچون انسان نمی‌تواند با تفکر درباره‌ی مفاهیم، به آنها فکر کند.

در مرحله‌ی بعد، انسان با ترکیب مفاهیم دست به ایجاد «حکم» می‌زند. هر حکمی ترکیبی از مفاهیم است که متضمن قبول یا رد موضوعی معین است. برای نمونه جمله‌های «انسان موجودی اجتماعی است» یا « زمین دور خورشید می‌چرخد» حکم هستند. به همان‌ترتیب که مفاهیم با «زبان» شکل می‌گیرند، احکام هم در قالب زبان موجودیت پیدا می‌کنند. حکم همواره در قالب «جمله» جلوه‌گر می‌شود.

در مرحله‌ی بعد انسان به یاری مفاهیم و احکام دست به «استنتاج» می‌زند. در این‌جا، انسان طبق قواعد منطقی بر پایه‌ی یک یا چند حکم (معلومات) حکم دیگری خلق می‌کند. از این‌رو استنتاج شکلی از شناخت منطقی است که انسان به یاری آن، بی واسطه به شناخت جوانب و جهات تازه‌ای از دنیای عینی و کل واقعیت (شامل جهان ذهنی) دست می‌یابد. برای نمونه از دو حکم «در جامعه‌ی مدنی، قوانین اجتماعی، عقلانیت و نوآوری، محدوده‌ی تصمیم‌های فردی، احساس‌گراییِ روزمره و سنت‌های منسوخ را پیوسته تنگ‌تر می‌کنند.» و «در کشور فنلاند بنیان مناسبات اجتماعی بر ارکان قانون، خرد و بدعت پی‌ریزی می‌شود.» می‌توان این حکم را صادر کرد که کشور فنلاند، در مجموع نهادهای خود را با مدرنیسم سازگار می‌کند.

استنتاج، وسیله‌ی مهمی برای شناخت ماهیت و مناسبات درونی پدیده‌هایی است که بلاواسطه درک نمی‌شوند. استنتاج، شناخت انسان را تعمیق می‌بخشد، بی آن‌که نیازی به لمس و درک آنها داشته باشد. از این‌رو استنتاج شالوده و اساس هر ساختار علمی است. استنتاج در عرصه‌ی هنر هم نقش مهمی دارد. کسی که یک بار دست به قلم برده باشد و داستانی را نوشته باشد، به اهمیت آن پی می‌برد.

این بخش از آن‌رو در این‌جا آورده شده است که امروزه نویسنده نمی‌تواند به اتکای دیده‌ها و شنیده‌ها و به‌طور کلی محسوسات، روایت جدیدی خلق کند. تمام این نوع روایت‌ها که بر اساس حس‌نویسی شکل گرفته شده‌اند، در تاریخ ادبیات بشر وجود دارند و حالا فقط نوآوری و خلاقیت مبتنی بر دانش، اطلاعات، سفر به اعماق متون و تجربه‌ی زیسته‌ی متنوع می‌تواند بین خواننده و متن ارتباط برقرار کند.

بر مبنای آن چه گفته شد، می‌توان برای **تخیل اولیه** (Primary Imagination) تعریف ساده‌ای به‌دست داد: طبق عقیده‌ی ساموئل تیلور کالریج شاعر و نظریه‌پرداز ادبی انگلیسی، این نوع تخیل با عینیت یعنی جهان محسوسات سر و کار دارد که می‌تواند مشتمل بر پدیده‌های روزمره و کلیه‌ی اشیایی باشد که انسان می‌بیند و درباره‌شان می‌شنود و حرف می‌زند و به‌نوعی تجربه‌شان می‌کند. گرچه این تخیل واکنش خلاقانه‌ی بشر است، اما غیرارادی است و در فیزیولوژی فعالیت‌های عالی عصبی به‌مثابه‌ی عکس‌العمل یک موجود زنده‌ی دریافت‌کننده، نمود پیدا می‌کند. درعین برخورداری از این خصلت، تخیل اولیه در جایگاه و نقش خود در درک جهانِ پیرامون، همواره دارای خصوصیت پویا و برخوردار از دینامیسم است. به همین دلیل می‌توان آن را اساس «درک تجربی» خواند که به‌هرروی از درک ساده‌ی زیست‌شناختی فراتر است. نظریه‌پرداز ادبی و معناشناس انگلیسی، ایور آرمسترانگ ریچاردز، که در زمینه‌ی تصویر و استعاره زیاد کار کرده است، بر این باور است که از نظر کولریج، احساس و ادراک، برای نمونه، دیدن یا شنیدن و فعالیت متناسب با آن، در سلسله‌ی عصبی و مغز که اندوخته‌اش در کلیت ذهن (Mind) متبلور است، درنهایت تحرکاتی در سیستم زیست‌شناختی است و هنوز «دریافت تخیل اولیه» اتفاق نیفتاده است. فقط چیزی یا پدیده‌ای دیده یا شنیده یا لمس شده است. امر دریافت تخیل اولیه زمانی حادث می‌شود که خود (Subject)، به‌طور مستقل بتواند «به عین خارجی برسد و تصویر یا شبح آن چیز یا پدیده را بیافریند.» به‌عبارت دیگر «تصور» شکل بپذیرد؛ امکانی که هر انسان سالمی از آن برخوردار است.

پس، همه‌ی انسان‌ها از تخیل اولیه برخوردارنـد؛ حتـی بـا کنکـاش روان‌شناختی می‌توان ثابت کرد که بدون تخیل اولیه، شکل‌گیری و تثبیت عشق و نفرت محال است. نویسنده و شاعر برای آفرینش یک متن روایی یا شعر نمی‌توانند به تخیـل اولیـه بسـنده کننـد. آنهـا بـه **تخیـل ثانویـه** (Secondary Imagination) نیاز دارند. این تخیل در انحصار آنها است و سرچشمه‌ی تمام آثار هنری است. اگر تخیـل اولیـه غیـرارادی اسـت، در مقابل، تخیل ثانویه آگاهانه است و به‌طرزی ارادی، تخیل اولیه را بـه‌کـار می‌گیرد. تخیل ثانویه از جزء به کل، سپس از کل به جزء برمی‌گردد و در این فرآیند، با شدت و عمق و دامنه‌ی بیشتری، نسـبت بـه تخیـل اولیـه، خیال‌های پراکنده‌ی هنرمند را، صرف‌نظر از ارتباطشان با عینیت، به‌سمت تمرکز هدایت می‌کند؛ تا جایی‌که محصول نهایی این تمرکز به «بازسازی» می‌انجامد. چیزی خلق می‌شود که شکل جدیدی از واقعیت است، امـا از آن فاصله می‌گیرد و به‌صورت چیزی «مسـتقل» درمـی‌آیـد. بـرای نمونـه موضوع وحشت در رویارویی با پدیده‌های ناشناخته، به‌مدد تخیل ثانویـه در متن‌هایی چون *نقـاب مـرگ سـرخ* آلـن‌پـو، *طـاعون* کـامو و *کـوری* ساراماگو و امر بیگانگی و احساس غربت نسبت به جامعه، کـار و تولیـد در متن‌هایی چون *مسخ* کافکا، *بیگانه* کامو، *مرد سرگشته* سال بلو جلوه‌گر می‌شود. تخیل ثانویه حتی می‌تواند در نیست‌انگاری‌های چنـدده داسـتان کوتاه ادگار آلن‌پو ظاهر شود و از حیث زمانی بر هـیچ‌انگـاری فیلسـوفی چون نیچه پیشی گیرد.

درحقیقت، تخیل ثانویه ترکیب غیرقابل تعریـف، نـامتعیّن، پیچیـده، همگون‌ترین و درعین‌حـال نـاهمگـون‌تـرین پدیـده‌ی انسـانی اسـت. از احساس ساده شروع و مرحله‌ی استنتاج را درمی‌نوردد. بـه‌قـول معـروف «چه‌بسا پیش از احساس آغاز شود و از استنتاج و پیچیـده‌تـرین مراحـل

شناخت بگذرد و همه‌ی عرصه‌های شور و شعور و دانش و اطلاعات و حتی شهوت جنسی، مهرطلبی و خشونت‌گرایی و جنبه‌های روان‌پریشی و بحران‌های روحی را در بر گیرد.» کالریج آن را «نیروی جادویی» می‌خواند و ارسطو، جویس و کلینث بروکس صفات دیگری برای آن قائل هستند و پوچینی آهنگساز، آن را «بیماری» می‌نامد. هر چه هست، تمام عرصه‌های هنری زاییده‌ی همین تخیل‌اند.

تخیل ثانویه رابطه‌ی تنگاتنگی با دانش نویسنده دارد. دانش، تحصیلات آکادمیک نیست، دانش کشف ماهیت روابط و مناسباتی است که در متن‌های روایی کنراد، کافکا و ناباکف خوانده می‌شوند و یا در مصاحبه‌ها و گفت‌وگوهای مکتوب‌شده‌ی آنها با دیگران دیده می‌شود. دانش کافکا از اوضاع و احوال روزگار خود واقعاً حیرت‌انگیز است و دانش اجتماعی و تاریخی سوزان سونتاگ، ژوزه ساراماگو، جویس کارول‌اوتس، جان آپدایک، هنری میلر، ناتالیا گینزبورگ را نمی‌توان تحسین نکرد. ممکن است متن‌های روایی نویسنده‌ای باب‌طبع خواننده نباشند، اما این خواننده فرضی نمی‌تواند در توانایی تخیل ثانویه‌ی نویسنده و دانش او از زمانه تردید کند. برای نمونه، کسان بسیاری هستند که نمی‌توانند با «رمان نو» ارتباط برقرار کنند، اما می‌توان منکر قدرت تخیل آلن روب‌گری‌یه یا دانش او و میشل بوتور و ناتالی ساروت شد؟ درواقع تخیل این نویسندگان در نقاط و لحظه‌های درخشان آثارشان بی‌ارتباط با دانششان نبوده و نیست.

در روایت‌های امروزی هم چنین اتفاقی می‌افتد. برای نمونه سه متن را در نظر می‌گیریم: *نام گل سرخ* از امبرتو اکو که با استفاده از ژانر پلیسی، قرون وسطی را با رویکرد پست‌مدرنیستی بازنمایی می‌کند و رمانی خوش‌خوان و درعین‌حال معناگرا پیش‌روی خواننده قرار می‌دهد.

اطلاعات و دانش نویسنده و مهم‌تر از اینها، قدرت تخیل او در این متن، خواننده را به اعجاب وامی‌دارد. متن دوم، *رؤیای بابل* اثر ریچارد براتیگان است که او هم با استفاده از ژانر پلیسی و رویکردهای علمی - تخیلی به دوره‌ی باغ معلق، رود فرات و بخت‌النصر می‌رود، اما به همین چند نشانه‌ی معروف اکتفا می‌کند و خواننده دانش و حتی اطلاعات جامعی از نویسنده در این رمان نمی‌بیند. خلاقیت او اندک است. پس اگر دوره‌ی تاریخی مشخصی در اینجا «عینیت» تلقی شود، در حالت اول تخیل نویسنده، متن را از عینیت دور و به کل واقعیت - گذشته، حال و آینده‌ی عینی و ذهنی آن جهان - نزدیک می‌کند و از این‌رو حتی «عینیت» را به چالش می‌کشد، در حالی‌که متن دوم از این موفقیت محروم است. متن سوم پمپئی اثر رابرت هریس است که از گزارش فراتر نمی‌رود. همان اطلاعات عمومی این شهر، کاخ‌های مجلل اشراف و خوش‌گذرانی آنها و فرجام نابودی آن درنتیجه‌ی فوران آتشفشان به خواننده انتقال داده می‌شود. از صور خیال اعم از مجاز، نشانه، تشبیه، نماد، استعاره، اسطوره و کنایه اثر چندانی به چشم نمی‌خورد. این متن نشان می‌دهد که با دانش اندک و تخیل متوسط نمی‌توان ادبیات موفق آفرید و حرف تازه‌ای به ادبیات، تاریخ و سخن فلسفی افزود. سرچشمه‌ی این تخیل هم در درجه‌ی اول، خود ادبیات است و در مرحله‌ی دوم زندگی و تجربه‌ی زیسته‌ی نویسنده و دانش او از عرصه‌های مختلف زندگی بشری. این سه متن نشان می‌دهند که رابرت هریس و ریچارد براتیگان کاملاً در «قید و محدوده‌ی عینیت» درجا زده‌اند، درحالی‌که اکو به‌کلی از آن فاصله گرفته است و «واقعیتی دیگر» خلق کرده است.

حال این پرسش پیش می‌آید که واقعیت داستانی تا چه آستانه‌ای می‌تواند پیش رود که باورپذیری و راست‌نمایی خود را از دست ندهد.

به این نکته‌ی حساس باید توجه کرد که «عینیت» یعنی سطح ابتدایی «واقعیت واقعی» با «واقعیت داستانی» و اصولاً «هنر» مرز خاصی ندارد. مرز یعنی محدود شدن خلاقیت نویسنده و این، با تعریف هنر در تضاد است. اما واقعیت داستانی به‌مثابه‌ی یک هنر باید به خواننده عرضه شود و او در فرآیند ذهنی خود بتواند آن را در ترازی بالاتر «جزئی از واقعیت واقعی هستی» تلقی کند. وارد مباحث فلسفی و زیباشناسی نمی‌شویم، فقط به این نکته بسنده می‌شود که چنین فرآیند پیچیده‌ای در نهایت به موضوع باورپذیری و راست‌نمایی می‌انجامد. یعنی خواننده باید داستان را باور کند تا آن را جزئی از جهان به‌شمار آورد. از همین‌رو وارد بحث زیر می‌شویم:

۱۲- حقیقت‌نمایی یا حقیقت‌مانندی یا راست‌نمایی (Verisimilitude)

اگر ایده‌ی کلان روایت‌های پست‌مدرنیستی را که دال بر این است که «تصویر وانموده‌ای ناب از خودش است و هیچ مناسبتی با هیچ واقعیتی ندارد» را کنار بگذاریم، نویسنده‌های روایت‌های کلاسیکی و مدرنیستی، به‌هرحال به باورپذیری واقعیت داستانی خود نظر دارند. در این روایت‌ها، راست‌نمایی و حقیقت‌نمایی به این مفهوم نیست که نویسنده «حرف راست» زده است، بلکه به این معنا است که تخیل او صورت دیگری از آن‌چه را که در واقعیت واقعی وجود داشته است، به‌شکلی باورپذیر و مقبول ارائه داده است. چیزی هم مقبول است که عقیده و افکار عمومی را به تأیید خود وادارد. به‌قول افلاطون، در دادگاه کسی به خود واقعیت نظر ندارد، بلکه به آن‌چه گفته می‌شود، توجه نشان می‌دهد. آیا مقبول بودن روایت به معنی آن است که داستان رئالیستی

(واقع‌گرا) است و خواننده می‌تواند با رجوع به الگوها و مواد عینی و واقعی، راست‌نمایی داستان را مورد سنجش قرار دهد؟ در پاسخ ابتدا باید چند مقوله را توضیح داد. رئالیسم (Realism) مقوله‌ای انعطاف‌پذیر، چندگونه و چندوجهی است که به صفات معین مختلف، اما نه چندان صریح و روشن، اطلاق می‌شود. در فلسفه دو مفهوم اساسی از آن مطرح است: اول **مطابقت** (Concordance) یعنی شناخت جهان خارج به‌اتکای تحقیق و تفحص علمی و دوم **هم‌سازی** (Conformity) یعنی شناخت جهان به‌اتکای بصیرت و درک شهودی یا همان چیزی که تخیل خوانده می‌شود. در مطابقت، دانشمند یا فیلسوف، زبان ارجاعی (Referential Language) را به‌کار می‌برد که هدفش رساندن معانی صریح است، اما هم‌سازی با زبان عاطفی (Emotive Language) یعنی زبانی همراه است که واکنش عاطفی را دربرابر موضوع، بیان یا برانگیخته می‌کند. اولی دیدگاهی عینی و دومی دیدگاهی ذهنی دارد. با توجه به کارکرد زبان، تقسیم‌بندی مطلقی در این مورد وجود ندارد. با این وجود تصویر موثق و معتبر زندگی را به رئالیسم نسبت می‌دهند. از این منظر حتی آثار تخیلی و غیرواقع‌گرایانه هم، که در فصل‌های بعدی مورد بررسی قرار می‌گیرند و حاصل شکل‌های عالی تخیل هستند، ریشه در واقعیت دارند. در اینجا این سخن که «کل داستان دروغ است» و «داستان یعنی حضور شخصیت‌های ساختگی حول یک یا چند رخداد واقعی یا حتی ساختگی» کنار گذاشته می‌شود؛ ضمن آن‌که تعریفی از تخیل داده می‌شود، اما جزئیات آن که مربوط به حوزه‌های زیباشناسی و روان‌شناسی می‌شود، بیان نمی‌شودد. تخیل (Fancy) حاصل جست‌وجوی ذهنی، کنکاشی ورای ظواهر معمول و تمرکز روی موضوعی است که در نگاه اول زیاد با واقعیت در ارتباط نیست، و یا شکل دگرگون‌شده‌ی آن است.

نویسنده، تخیل خود را «واقعیت» نمی‌داند اما در تحلیل نهایی، تخیل او باز جزئی از هستی است. همین موضوع برای حقیقت‌نمایی طیفی پدید آورده است که یک سرش روایت‌های به‌کلی تخیلی است و سر دیگرش متن‌های واقع‌گرا. در حالت نخست این گفته‌ی ارسطو که «غیرممکن محتمل از ممکن غیرمحتمل بهتر است» قرار دارد و درنهایت داستان‌هایی از نوع تخیلی، پریان، علمی - تخیلی، وهمناک، شگرف و رئالیسم جادویی را شکل می‌دهد. اما در سر دیگر طیف هم، قدرت تخیل نویسنده، محصول کار او را صورتی نو و دگرگون‌شده می‌بخشد و به این ترتیب بین آن و عینیت ملموس و محسوس فاصله‌گذاری می‌کند. رمان‌های *محاکمه* و *قصر* کافکا یا *ما* از یوگنی زامیاتین، *دنیای قشنگ نو* هاکسلی و *۱۹۸۴* جرج اورول و حتی *طاعون* کامو حاصل تخیل‌هایی هستند که از زمانه‌ی خود پیشی گرفته بودند، اما خواننده‌ی نکته‌سنج، مصداق چنین روایت‌هایی را در ظهور و حاکمیت نظام‌های فاشیستی آلمان و ایتالیا و اسپانیا و حکومت خودکامه و ضدانسانی شوروی و اقمارش دیدند یا بعدها شاهد آن شدند. پس اگر در داستانی که زمینه‌ی آن یک دهکده است و زمان آن به قرن نوزدهم برمی‌گردد، یعنی دوره‌ای که جمعیت شهرهای بزرگ معمولاً به صدهزار نفر هم نمی‌رسد، نویسنده از کشته شدن «دویست‌هزار کارگر روستایی» آن روستا به دست نیروهای نظامی و انتظامی حرف بزند، چنانچه در بازنمایی این اغراق موفق باشد، راست‌نمایی داستانش مسجل است؛ زیرا بعدها حکومت‌های دیکتاتوری و تمامیت‌خواه به این تخیل خصلت عینی بخشیدند. حتی اگر چنین سبعیتی به‌علت حاکمیت حکومت‌های فاشیستی آلمان و لنینیستی-استالینیستی شوروی اتفاق نمی‌افتاد، باز دامنه‌ی تخیل نویسنده با توجه به تمام مؤلفه‌های اجتماعی موجود، ناخودآگاه «ذهنیت و افکار عمومی»

بشر را پوشش می‌دهد. این «ذهنیت» باور دارد که بشر قابلیت روحی-مادی واقعیت بخشیدن به چنین تجربه‌ی دهشتناکی را دارد. به همین دلیل است که گفته می‌شود: «مهم نیست که چنین اتفاقی افتاده است یا نه، مهم این است که روزی این اتفاق صورت خواهد گرفت یا می‌تواند در ذهن این یا آن فرد اتفاق بیفتد.» در اینجا راست‌نمایی تا حدی به اقتدار خواننده، دانش و تجربه‌ی زیسته‌ی او هم مربوط می‌شود. با این وصف، این موضوع حتی امروز هم یکی از موضوع‌های محوری ادبیات داستانی است: خواننده یا باید باور کند یا نویسنده از اول قرار را بر خیال و فانتزی و شگفت‌انگیزی بگذارد؛ مانند *سفرهای گالیور* جاناتان سویفت، *آلیس در سرزمین عجایب* لوئیس کارول و داستان‌های جن و پری. اما در داستان‌هایی که چنین قراری با خواننده گذاشته نمی‌شود، نادیده گرفتن الگوهای واقعی راست‌نمایی، روایت را زیر سؤال می‌برد. برای نمونه در کشور شوروی سابق مأموران امنیتی کارمندی دون‌پایه به نام میخائیل میخائیلویچ مارتینوف را به جرم رابطه با بیگانگان دستگیر می‌کنند و به ساختمان لوبیانکا می‌برند. با احترام او را در اتومبیلی سوار کرده‌اند و در محوطه‌ی زندان همچون یک رئیس با او رفتار می‌کنند. در دفتر کار مجللی، او روی مبل می‌نشیند و مأموران دستور می‌دهند برایش چای و پیراشکی و کیک و میوه بیاورند. از کار و درآمد و زندگی او می‌پرسند و در جریان صحبت، که دو صفحه‌ای را به خود اختصاص می‌دهد، یکی از ماموران با مقدمه‌چینی دوستانه از او می‌پرسد: «راستی میخائیل میخائیلویچ عزیز! توی این یکی‌دو ماه با کسی از اتباع خارجی تماس نداشتی؟» قیافه‌ی مارتینوف درهم می‌رود. مأمور بالادست‌تر می‌گوید: «ناراحت نشو، دوست عزیز. ما هم مثل تو کارمندیم و وظیفه‌ای داریم.» مارتینوف با عصبانیت و لحن طلبکارانه می‌پرسد: «وظیفه دارید که به

کسی مثل من مشکوک بشین؟» مأمور سوم با مهربانی می‌گوید: «قصد چنین جسارتی را نداشتیم قربان... فقط...» و سکوت می‌کند. مارتینوف سر مخاطب خود فریاد می‌زند: «فقط چی؟ هان! بهتر نیست خفه شین! می‌فهمی چه دارین می‌گین؟» و تا نفر بعدی می‌خواهد با ملایمت میانجیگری کند، بلند می‌شود و پس از هل دادن او، به‌سمت در می‌رود و حق‌به‌جانب‌تر از قبل می‌گوید: «زود منو برسونین خونه‌م. حوصله‌ی تحمل این مزخرفات رو ندارم.» و بعد چند دشنام به حزب و رهبران حزب و دولت می‌دهد. میزبان‌ها هم پس از عذرخواهی چندباره، او را با احترام هرچه تمام‌تر سوار ماشین مجللی می‌کنند و به خانه‌اش می‌فرستند.

مشابه چنین برخوردهایی در داستان‌های اعضای اتحادیه‌ی نویسندگان شوروی زیاد دیده می‌شود. اما کسی باور نمی‌کرد؛ چون در این شکنجه‌گاه به حدی مظنونان را شکنجه و بی‌خوابی می‌دادند که حتی صدها نفر از اعضای تراز اول حزب به جرم‌هایی اعتراف کردند که پیش‌تر به مخیله‌شان هم خطور نکرده بود. به همین علت فقط افراد کاملاً ناآگاه یا کسانی که شست‌وشوی مغزی داده می‌شدند، بر راست‌نمایی این روایت‌ها تأکید می‌کردند. حتی خود مأموران امنیتی و رهبران حزب و صاحب‌منصب‌های دولت، به‌عنوان خواننده‌ی داستان، در عدم حقیقت‌نمایی این متن‌ها تردیدی نداشتند.

نمونه‌ی دیگر، شماری از داستان‌های معمولی است. در این داستان‌ها در پرداخت رویدادها و شخصیت‌ها به راست‌نمایی اهمیت داده نمی‌شود. درنتیجه نه‌تنها خواننده را به واکنش منفی وامی‌دارند، بلکه کارشان عامه‌پسند جلوه می‌کند. برای مثال در یک داستان، شخصیت اول، کارمند جزء یک شرکت است و فقط همین‌جا کار می‌کند و کار دوم ندارد. هر

عصر ساعت چهار تا پنج در خانه است و دوش می‌گیرد. ارثیه‌ای به او نرسیده است، در بانک پولی ندارد که از آن برداشت کند، رشوه نمی‌گیرد و نمی‌دهد، از هیچ منبعی هم کمک مالی دریافت نمی‌کند، اما بیشتر شب‌ها با لباس‌های شیک و گران و معطر به گران‌ترین ادوکلن‌ها، سوار ماشین بنز خود می‌شود و برای صرف شام به رستوران‌های پر زرق و برق می‌رود؛ یا در خانه‌ی خود مهمانی می‌دهد و با گران‌ترین پیش‌غذاها و غذاهای اصلی و دسرها از دوستانش پذیرایی می‌کند. البته نویسنده همه‌ی این نکات را یک‌جا نمی‌آورد، بلکه به‌صورت قطره‌چکانی و لابه‌لای دیگر مطالب می‌نویسد و گاه آنها را به‌صورت اشاره یا جمله‌ی مکمل و حتی در قالب نقل می‌آورد و نه تصویر، اما مجموعه‌ی متن با هر شگردی نوشته شود، در نهایت باورناپذیر می‌شود. حال اگر نویسنده‌ی دیگری شخصیت خود را با رفتار و ابعاد روحی و فکری نامتعارف به‌نمایش بگذارد، داستان او باورناپذیرتر می‌شود. برای نمونه شخصیتی که با فقر می‌سازد، اما رشوه‌های کلان را رد می‌کند، صاحب‌خانه به او فشار می‌آورد که اجاره را بالا ببرد و او به این خواسته تن می‌دهد، اما کمک مؤسسه‌های دولتی و غیردولتی را که دوستانش مدیران آنها هستند، قبول نمی‌کند. در محیط کار همه‌ی دخترها به او توجه دارند، اما او به هیچ‌کدام اعتنا نمی‌کند. حتی چند دختر حاضرند فقط با او دوست شوند، ولی او همچنان نفوذناپذیر می‌ماند. خانواده‌ی یکی دو تا از دخترها ثروتمندند و این دخترهای زیبا و دست‌ودل‌باز حتماً او را از تنگنای مالی نجات می‌دهند، اما تغییری در رفتار او نسبت به این دخترها مشاهده نمی‌شود. او آدم مأیوس و پوچ‌گرایی نیست، برعکس زندگی را دوست دارد و با ایمان راستین به عبادت می‌پردازد. از نظر جنسی هم سالم است، اما تا این زمان که سی‌وچهار ساله است، حتی یک بار با میل جنسی به

دختری نگاه نکرده است و یک بار آرزوی داشتن یک آپارتمان و ماشین معمولی به فکرش خطور نکرده است. کاملاً قانع است و فقط به این امید زنده است که خداوند از او راضی باشد. او با حسادت، تنگ‌نظری، دروغ، تظاهر، غیبت‌گویی، لاف و کبر هم بیگانه است و از خداوند می‌خواهد که همسر آینده‌اش هم، چنین صفات و خصوصیاتی داشته باشد.

چنین شخصیت نورانی و سفیدی، نه تنها داستان را از حقیقت‌نمایی دور می‌کند، بلکه به آن خصلت «ایدئولوژیک» می‌بخشد. می‌توان گفت که حذف حقیقت‌مانندی از روایت‌های معمولی، در قاعده‌ی کلی آسیب‌های دیگری را هم به آن‌ها وارد می‌آورد.

هر سه نمونه از داستان‌های واقع‌گرا انتخاب شده‌اند که در بنیان خود باید براساس تجربه‌ی زیسته‌ی خواننده یا امکان‌پذیر است یا محتمل. اما آن‌چه هر سه نویسنده روایت کرده‌اند با تجربه‌ی زیسته‌ی هیچ‌کس انطباق ندارد.

بحث حقیقت‌مانندی حتی امروزه هم هنوز گشوده است و نظریه‌پردازان متعددی از جمله تزوتان تئودوروف روی آن کار می‌کنند. تئودوروف بیشتر روی وجوه «شگفت تا غریب» متمرکز است. به عقیده‌ی او هر چیزی که با دانش و تجربه‌ی زیسته‌ی خواننده هم‌سو نباشد، می‌تواند از دایره‌ی واقعیت عادی فراتر رود و سبب شگفتی شود. برای نمونه چنانچه چند ساعتی پس از پیدایش رنگین‌کمان در آسمان شهری مهجور، پیرترین مرد یا زن بمیرند، امری شگفت شکل گرفته است که از دایره‌ی عقل و قواعد علمی خارج نیست، اما با تجربه‌های عادی بشر هم سازگاری ندارد. از این منظر، داستان شگفت انطباقی با تجربه‌ی زیسته‌ی خواننده ندارد، ضمن این‌که متن هم برای توجیه این رویداد نامعمول هیچ تلاشی نمی‌کند. تئودوروف خود در این مورد چنین

می‌گوید: «شگفت، یک «نوعِ» ادبی است. شگفت، رخدادی به‌ظاهر فراواقعی و ماورای طبیعی است که خواننده را دچار تردید می‌کند؛ چون او فقط با قوانین طبیعی آشنا است.» (نقل به معنی)

از این‌رو صرف‌نظر از مناقشه‌های موجود، تعریف «راست‌نمایی، شباهت متن به حقیقت است، هرقدر که متن شگفت و غریب باشد؛ با چنین تعریفی، صورت و خیال در واقعیت ریشه دارد یا باید ریشه داشته باشد»، هنوز از بیشترین اعتبار برخوردار است؛ با توجه به این نکته که واقعیت فقط عینیت پیرامون ما (بشر) نیست و بسی فراتر از آن است.

حدود تداخل، درهم‌آمیزی و تمایز گفتارهای نویسنده (نقل) و گفتار شخصیت‌ها (نمایش)

حال که وجوه مختلف تمایز خودگویی یا نقل از محاکات یا نمایش (صحنه) مشخص شد، می‌توان در تراز بالاتری به موضوع تمایز و اختلاط گفتار نویسنده و گفتار شخصیت‌ها پرداخت و برمبنای آن حتی تحلیلی از سیر تحولی رمان به‌دست داد. دیوید لاج نظریه‌پرداز انگلیسی تئوری‌های مربوط به این موضوع را از آرای دیگران، به‌ویژه ولاشینف و باختین جمع‌بندی کرد و به‌صورت مدون درآورد. لاج به این نتیجه دست یافت که همکاران پیشکسوت یا معاصر او، روایت را بر دو نوع می‌دانند؛ روایت خطی و روایت تصویری یا مصور. در نوع اول بین نقل (از سوی نویسنده) و گفتار شخصیت‌ها (که در نمایش یا صحنه اتفاق می‌افتد) تمایز وجود دارد، اما شکل بیان نویسنده (نقل) و شکل بیان شخصیت‌ها همانند یکدیگرند. این نوع روایت را می‌توان در متن‌های روایی قرن هجدهم، برای نمونه *داستان راسلاس، شاهزاده‌ی حبشه* اثر ساموئل جانسون انگلیسی دید. اصولاً در رمان‌های قرن هجدهم میلادی، برای مثال آثار نویسندگان انگلیسی؛ دانیل دفو (رمان‌های *روبنسون کروزوئه* و

مل فلاندرز)، ساموئل ریچاردسون (رمان‌های *پاملا یا پاداش پاکدامنی* و *کلاریسا*) و والتر اسکات (رمان‌های *آیهوانهو* و *صومعه*) دید. در این متن‌ها فاصله‌گیری شیوه‌ی گفتار نویسنده (نقل) و شیوه‌ی گفتار شخصیت‌ها (جزئی از نمایش) کاملاً مشخص است.

در نوع دوم روایت، گفتار نویسنده (نقل) و گفتار شخصیت‌ها (جزئی از نمایش) در هم می‌آمیزند و درعین‌حال فردیت نقل‌قول یا تفکر شخصیت حفظ می‌شود. به‌عبارت دیگر احساسات و افکار شخصیت‌ها به روش مصور نقل‌قول، شکسته می‌شود و در همان حال گفتار شخصیت‌ها (بخشی از نمایش) با نقل (بیان نویسنده) درهم می‌آمیزد. بنیان رمان به مفهوم امروزی آن، با همین روی‌کردها در قرن نوزدهم، شکل گرفت.

تحول بعدی این درهم‌آمیزی زمانی شروع می‌شود که نقل‌قول‌های شخصیت‌ها (بخشی از نمایش) از یک‌سو در درون بافت نوشتاری نویسنده از استقلال برخوردار می‌شوند و از سوی دیگر بر نقل (گفتار نویسنده) تأثیر می‌گذارند و بر آن غالب می‌شوند. در این مرحله معمولاً وظیفه‌ی روایت به‌عهده‌ی یک راوی - غیر از نویسنده - محول می‌شود؛ برای نمونه آثار داستایفسکی، هنری جیمز و جوزف کنراد.

دیوید لاج از همین دسته‌بندی‌ها، که به اختصار توضیح داده شدند، نتیجه‌گیری می‌کند که در رمان‌های کلاسیک، بین نقل و نمایش توازنی نسبی، البته تا حدی به سود نقل، وجود دارد. در متون مدرنیستی، نقل به حداقل می‌رسد و وجه غالب با نمایش یا تصویر است. سرآغاز این رویکرد را می‌توان در آثار تامس هاردی، ادوارد مورگان فورستر، دیوید هربرت لارنس و کنوت هامسون دید. در آثار مدرنیست‌هایی چون جویس، فاکنر و وولف، تکنیک سیالِ ذهن به جریان روایت تبدیل

می‌شود و نقل و تصویر را هم‌زمان پوشش می‌دهد. در رمان پست‌مدرنیستی وجه غالب با نقل است؛ اما نه از نوعِ کلاسیک آن.

۱۳- بررسی هم‌زمان سه مقوله‌ی روایت، داستان و پلات

داستان و روایت رابطه‌ی نزدیکی با هم دارند، با این حال با یک بررسی موشکافانه می‌توان به سه عنصر اساسی دست یافت که گرچه گاهی به‌نحو دلنشینی با هم درمی‌آمیزند، اما کاملاً از یکدیگر متمایزند. این سه عنصر عبارتند از: «داستان»، «پلات» و «روایت». در یک رمان یا داستان کوتاه، «داستان» رویدادها را بر اساس توالی زمانی به یکدیگر مربوط می‌سازد. برای مثال میترا و سیروس از شهروندان تهران به‌هم علاقه‌مند می‌شوند، و چون وضع مالی‌شان خوب نیست، سیروس برای کسب درآمد و شروع زندگی جدید به دبی می‌رود. با گذشت زمان میترا با بابک آشنا می‌شود که تحصیلات دانشگاهی و کار خوبی هم در تهران دارد و البته قیافه‌ی جذاب‌تری. به او دل می‌بندد. میترا قدرت روحی این را ندارد که موضوع را به اطلاع سیروس برساند و سیروس بی‌خبر از حقیقت، همچنان نامه‌های دل‌خوش‌کننده برای نامزدش می‌فرستد و از آینده‌ای که «آسمانش پر از ستاره است می‌نویسد»؛ تا این‌که سرانجام از موضوع بااطلاع می‌شود و بی‌کم‌ترین اعتراضی می‌رود و در گوشه‌ای خود را سر به‌نیست می‌کند. این، خودِ قصه یا داستان است. اما شکل‌های بیان آن می‌تواند متفاوت باشد. برای مثال گم‌وگور شدن سیروس را می‌توان ابتدای متن آورد. یا علاقه میترا را به بابک اول آورد و نامزدی‌اش با سیروس را بعد از آن، یا در جریان رفت و آمد با بابک و به‌شکل رجعت به گذشته و تداعی معانی. مطلع شدن سیروس را از این موضوع می‌توان به شکل‌های مختلف در داستان آورد. در شکل کلی اولیه،

سیروس پیش از بازگشت به ایران از رابطه‌ی میترا و بابک اطلاع می‌یابد. در این شکل چندین حالت می‌تواند اتفاق بیفتد. دیگری (مثلاً یکی از دوستان یا خویشاوندان) با نامه یا تلفنی یا پیام شفاهی به فردی دیگر، سیروس را متوجه حقیقت کند. در حالت دوم خود میترا این سه حالت را گزینش کند. در شکل کلی دوم سیروس پس از بازگشت به تهران از موضوع مطلع شود. در حالت اول از این شکل، یک شخص دیگر با نامه یا تلفن یا به واسطه فرد دیگر یا به روش حضوری موضوع را به گوش سیروس می‌رساند. در حالت دوم همین چهار حالت از سوی خود میترا انتخاب می‌شوند. ممکن است یک نفر در تهران موضوع را به سیروس بگوید، او به روی خود نیاورد تا ببیند میترا چه می‌گوید؛ و میترا در ملاقات با او حقیقت را بگوید (یا نگوید).

در این‌جا نویسنده بدون تغییر زنجیره‌ی علت و معلول، پلات را تغییر می‌دهد؛ چون حوادث را پس و پیش کرده است. حال گفتن حقیقت به سیروس می‌تواند به‌صورت نقلی باشد: «محمود نامه‌ای به سیروس فرستاد و تمام قضیه را برای او نوشت.»

ممکن است خواندن همین نامه به‌شکل تصویری باشد: سیروس نامه را که گرفت، خواست به‌طرف دستشویی برود و آن را آن‌جا بخواند. صاحب‌کار گفت: «تو الان رفته بودی توالت.» سیروس گفت: «یه‌کم دل درد دارم.» و در دستشویی «پاکت را با عجله باز کرد و شروع کرد به خواندن. رنگش آرام‌آرام پرید و دست‌هایش شروع به لرزیدن کرد...» در اینجا از تصویر یا محاکات یا نمایش استفاده شده است.

این‌که سیروس ناراحت شد، در خلوت گریه کرد، یا خشمگین شد یا تسلیم سرنوشت شد و با لاقیدی خود را به تنهایی سپرد یا نامه‌ای

نوشت (به‌صورت نقلی یا تصویری) همه و همه به شخصیت برمی‌گردند و جزو داستان هستند.

می‌توان مثال ساده‌تری هم آورد. فرض شود سیروس مبلغی پول از عمه‌ی میترا طلب دارد و حال که می‌خواهد خود را گم و گور کند، ترجیح می‌دهد آن را به مادر تهی‌دست خود بدهد. برحسب این‌که خود مادر این موضوع را مطرح کرده یا یکی از خواهرهای سیروس یا به فکر خود سیروس رسیده، پلات تغییر می‌کند (به رابطه‌ی این تغییر با شخصیت‌پردازی فکر کنید) ضمن این‌که ممکن است این اتفاق پیش از گم‌وگور شدن یا یک هفته بعد از آن بیفتد.

خود این بخش، یک خرده‌روایت یا داستانک هم هست، اما دلایلی که به آنها مرتبط می‌شود، عبارت‌اند از: جدایی میترا و سیروس، نیاز مادر به پول، سرِ لج افتادن سیروس، تهییج سیروس (از سوی دیگران مثلاً با گفت‌وگو یا از جانب خود او با تک‌گویی). حال فرض کنیم سیروس به خیابانی رفته که عمه‌ی میترا در آن زندگی می‌کند، چند منزل مانده به آپارتمان او، ناگهان دختر ده -یازده ساله‌ای را روی پشت‌بام می‌بیند که فریاد می‌زند: «کمک! کمک! خونه‌مون آتیش گرفته.» و چون سیروس جوان بی‌تفاوتی نیست با نگرانی و عجله از پله‌های ساختمان بالا می‌رود. اما اگر چند متر جلوتر از این ساختمان مرد و زن موقری ایستاده بودند و به سیروس گفته بودند که: «به حرف‌های اون دختر روی پشت‌بوم توجه نکنین، خل‌وضعه.» یا قبلاً چنین حرفی را از میترا یا عمه‌اش شنیده بود، یا به‌محض شروع برای بالا رفتن از پله‌ها این حرف را از چند زن و مرد دیگر می‌شنید، از بالا رفتن خودداری می‌کرد. البته در آن صورت شما هم به‌عنوان نویسنده، پلات مجموعه‌ی حالت‌ها، رفتارها و کنش‌های سیروس را در آن خیابان - یعنی خرده‌روایتی را - به‌هم ریخته بودید.

پس، در پلات، همان‌طور که ملاحظه می‌کنید، زمان تقویمی یا کرنولوژیک یا کیهانی (Chronological Time) رویدادها و پیوندهای علت و معلولی آنها با یکدیگر به‌هم می‌ریزد و ترتیب و نظمی سوای آن‌چه‌که در داستان هست، پدید می‌آید. لذا اگر «داستان شامل مجموعه‌ای از بن‌مایه‌های روایی در توالی تقویمی‌شان است که از یک علت مشخص به‌سوی معلول حرکت می‌کند، پلات همان بن‌مایه‌ها را به‌ترتیب دیگری که در متن آمده است، بازنمایی می‌کند.» (نقل به‌معنی از بوریس توماشفسکی). اما از نظر ویکتور اشکلوفسکی تفاوت دیگر میان داستان و پلات به حاشیه‌پردازی‌هایی مربوط می‌شود که نویسنده در متن می‌گنجاند. این حاشیه‌پردازی‌ها در بعضی آثار به‌شکل واقع‌گرایانه به‌کار می‌روند و در شماری از آثار به‌صورت عریان درمی‌آیند و نقش ویژه‌ای در روایت ایفا می‌کنند و توجه خواننده را به حضور خود جلب می‌کنند.

بار دیگر بحث اصلی مطرح شود: همان‌طور که گفته شد، داستان به شخصیت‌ها، ماجراهای آنها، اتفاق‌هایی که برایشان می‌افتد و رویدادهای مرتبط با این حوادث، به‌عنوان اجزای مهم داستان، مربوط می‌شود. برای بیان اینها نخست باید مقوله‌ی روایت را بشناسیم. «روایت» عبارت است از نمایش که صحنه و تقلید و محاکات هم خوانده می‌شود و بازگویی که نقل هم گفته می‌شود. این وقایع به کمک اسلوب (Mode) خاصی می‌آیند که برای روایت انتخاب شده و روایت از آن تبعیت می‌کند. شما ممکن است به‌منظور ایجاز متن، بخشی از آشنایی میترا و بابک یا زحمات روزمره‌ی سیروس را در دبی «نقل» کنید. در این صورت از تماس مستقیم خواننده و شخصیت‌ها کم می‌کنید و ممکن است برای تماس بیشتر خواننده با شخصیت‌ها و رویدادها، به طولانی‌تر شدن متن تن دهید و یا با نمایش و تصویر و آوردن کنش و دیالوگ و مونولوگ

این کار را بکنید. به‌هرحال یک متن دارای روایتی است که وقایع کلیدی خاصی را تا انتهای داستان پیش می‌برد. روایت رمان سعی در «بازگویی» وقایع و نمایش آنها است. البته روایت تنها دست به «انتخاب» بعضی از وقایع می‌زند، نه هر واقعه‌ای.

روایت می‌تواند تمایز ظریف «نمایش» و «بازگویی» را حفظ کند. ذکر این نکته نیز ضروری است که عمل انتخاب رویدادهایی که نمایش داده می‌شوند، عامل بسیار مهمی در فرآیند روایت است. برای آشنایی بیشتر با این مسأله، باید گفت که «بازنمایی» (Representation) به تصویر کشیدن بعضی وقایع را مجاز و بعضی دیگر را غیرمجاز می‌داند. دقیق‌تر بگوییم: روایت بعضی از وقایع را گلچین و بعضی را حذف می‌کند.

مثلاً زمانی که سیروس در دبی کار می‌کند، می‌توان چندین صفحه را به زندگی روزمره‌ی او، رفتار کارفرمایش، برخورد همسایه‌ها، دوری راه و غیره اختصاص داد. اگر فقط نقل کنید، روایت شما از نوع بازگویی است: مثلاً «سیروس هر روز صبح زود از خواب برمی‌خاست، برای صرفه‌جویی پای پیاده به محل کارش می‌رفت که محیط گرم یک قنادی بود. عرق می‌کرد و خسته می‌شد، اما تحمل می‌کرد.» حال اگر همین‌ها را نشان دهید، در آن‌صورت از نمایش و تصویر استفاده کرده‌اید: «با زنگ ساعت از خواب بیدار شد. دلش می‌خواست بخوابد، ولی به‌سرعت لباس عوض کرد. هوا گرم بود. کمی آب نوشید و از خانه زد بیرون. تند قدم برداشت تا دیرش نشود. سه ربع بعد به محل کارش رسید. جلوی راه‌پله‌ی زیرزمین، هُرم گرما زد توی دماغش. سرش را به چپ و راست چرخاند و رفت پایین. سلام کرد. استادکار سرد جواب داد و با لحنی سردتر گفت: «زود اون دیگ رو تمیز کن.» و...»

این کار را بکنید. به‌هرحال یک متن دارای روایتی است که وقایع کلیدی خاصی را تا انتهای داستان پیش می‌برد. روایت رمان سعی در «بازگویی» وقایع و نمایش آنها است. البته روایت تنها دست به «انتخاب» بعضی از وقایع می‌زند، نه هر واقعه‌ای.

روایت می‌تواند تمایز ظریف «نمایش» و «بازگویی» را حفظ کند. ذکر این نکته نیز ضروری است که عمل انتخاب رویدادهایی که نمایش داده می‌شوند، عامل بسیار مهمی در فرآیند روایت است. برای آشنایی بیشتر با این مسأله، باید گفت که «بازنمایی» (Representation) به تصویر کشیدن بعضی وقایع را مجاز و بعضی دیگر را غیرمجاز می‌داند. دقیق‌تر بگوییم: روایت بعضی از وقایع را گلچین و بعضی را حذف می‌کند.

مثلاً زمانی که سیروس در دبی کار می‌کند، می‌توان چندین صفحه را به زندگی روزمره‌ی او، رفتار کارفرمایش، برخورد همسایه‌ها، دوری راه و غیره اختصاص داد. اگر فقط نقل کنید، روایت شما از نوع بازگویی است: مثلاً «سیروس هر روز صبح زود از خواب برمی‌خاست، برای صرفه‌جویی پای پیاده به محل کارش می‌رفت که محیط گرم یک قنادی بود. عرق می‌کرد و خسته می‌شد، اما تحمل می‌کرد.» حال اگر همین‌ها را نشان دهید، در آن‌صورت از نمایش و تصویر استفاده کرده‌اید: «با زنگ ساعت از خواب بیدار شد. دلش می‌خواست بخوابد، ولی به‌سرعت لباس عوض کرد. هوا گرم بود. کمی آب نوشید و از خانه زد بیرون. تند قدم برداشت تا دیرش نشود. سه ربع بعد به محل کارش رسید. جلوی راه‌پله‌ی زیرزمین، هُرم گرما زد توی دماغش. سرش را به چپ و راست چرخاند و رفت پایین. سلام کرد. استادکار سرد جواب داد و با لحنی سردتر گفت: «زود اون دیگ رو تمیز کن.» و...»

ممکن است شما ترکیبی از این دو را به کار ببرید که مورد تأیید بیشتر نظریه‌پردازان از جمله وین بوث و پرسی لوباک است. به‌هرحال نوع روایت (نمایش یا نقل) ارتباط تنگاتنگی با ساختار پلات و ساختار داستان دارد. مثلاً نوع شروع رمان یا داستان کوتاه و پیچ و خم‌های کشمکش و بحران به ساختار پلات مربوط می‌شوند، درحالی‌که چگونگی و زمان وارد کردن شخصیت‌ها به عرصه‌ی نمایش یا نقل و نیز پرداختن به انگیزه‌های آنها و شکلِ نشان دادن گذشت زمان و آوردن مکان در نقل یا نمایش از عناصر ساختار داستان هستند. برای نمونه وضع روحی میترا را در غیاب سیروس چگونه بازنمایی می‌کنیم؟ بابک چه زمانی و مکانی وارد داستان می‌شود و به چه شکل؟ به‌صورت نمایش؛ مثلاً تصویری از یک مهمانی خانوادگی و هم‌صحبت شدن این دو یا به‌صورت نقل؛ مثلاً «میترا از آخرین نامه‌ی سیروس به این نتیجه رسیده بود که باید مدت‌ها به این دوری تن دهد. یاد حرف دوستش افتاد که گفته بود این جور زندگی‌ها به مویی بندند. دلش گرفت. یاد کتابخانه‌ی شهر افتاد؛ جایی‌که بابک را چند روز پیش دیده بود.»

باید توجه داشت که نوشتن از زندگی میترا در غیاب سیروس، از رابطه‌اش با دوستانش، آشنا شدن با چند چهره‌ی جدید، دشواری درس‌های دانشگاه؛ باز هم با استفاده از تصویر یا نقل یا ترکیبی از این‌دو و نیز پرداختن به جزئیات زندگی سیروس جزو «داستان» است؛ هرچند بخش‌هایی از آن بر ارکان یک پلات جزئی استوار باشند.

پس پلات یا عللی که این یا آن شخصیت را درگیر سلسله‌ای از حوادث می‌کند، جُدا از داستان است و عین داستان نیست. برای مثال، این‌که چرا شخصیت اصلی یعنی میترا چنین می‌کند و نه چنان، با وضعیت پیشین او ارتباط دارد. چه‌بسا فرد یا افراد دیگری با نیت‌های

متفاوت وجود داشته باشند که برای مثال هدف‌ها و آرزوهایشان از شخصیت‌های اصلی- میترا و سیروس و بابک - جدا و دور باشد و همین هدف‌ها و خواسته‌ها مسبب این یا آن موقعیت برای شخصیت‌های مورد نظر ما شوند. از این‌رو، امکان دارد که همین نیات، عامل اصلی تغییر پلات، و هم‌زمان با آن تغییر رویدادهای داستانی را فراهم آورند. به افرادی وابسته باشند که در سیمای اصلی صحنه‌ها و توصیف‌ها نقش چندانی ندارند؛ و ما به‌عنوان خواننده تنها در انتهای داستان یا جایی به‌ظاهر کم‌اهمیت، با این نقش‌ها مواجه شویم: مثلاً برادر میترا که در جریان دخالت می‌کند و خواهر خود را عامل گم‌وگور شدن سیروس می‌داند. این موضوع در مورد آن دسته از شرایطی که مثلاً شخصیت اول (میترا) را درگیر خود می‌کنند نیز صادق است. وقایعی که منجر به پی‌ریزی شخصیت‌ها می‌شوند، به‌طور حتم، در توالی زمانی رویدادهای زندگی‌شان در اولویت هستند. با وجود این، ممکن است شاهد این باشیم که روایت تا جایی، ترجیحاً از افشای بعضی از وقایع خودداری کند. پس روایت و پلات، که وظیفه‌ی هدایت انسان را به‌عهده دارند، تنها به افشای رویدادهای کلی‌تری که بیشتر به موضوع مربوط هستند و شخصیت‌ها را احاطه کرده‌اند، بسنده می‌کنند. دقیق‌تر این‌که روایت، چیزی غیر از داستان و پلات است. «داستان» شامل تمام رویدادهایی است که توصیف می‌شود و «پلات» زنجیره‌ی علیت‌ها است؛ علیت‌هایی که فرمان می‌دهند. چون وقایع به‌نحوی با یکدیگر در ارتباط‌اند، پس باید در ارتباط با یکدیگر هم توصیف شوند.

این مطالب کمک می‌کنند تا خواننده، بینشی هرچند مقدماتی، از «روایت» کسب کند و آن را از مقوله‌هایی همچون «داستان» و «پلات» متمایز سازد. اما فصل مشترک این دو کجاست؟ پاسخ، روشن است:

انگیزه‌ی شخصیت یا شخصیت‌ها. مطلب زیر این موضوع را روشن می‌کند.

جایگاه انگیزه (Motivation) به‌مثابه‌ی آغازگر کنش و واکنش و گفت‌وگو و خودگویی

وقتی از دوستداران ادبیات داستانی می‌پرسند پلات یا به قول معروف طرح چیست، فوری مثال کتاب مورگان فوستر را می‌آورند: «شاه مُرد، ملکه مُرد، داستان است»، اما «شاه مُرد و ملکه از غصه مُرد، طرح‌است»؛ زیرا «سبب» مرگ ملکه را در قالب داستانی بیان کرده است. با این‌حال بسیاری از کسانی که چنین تعاریفی را خوانده‌اند، نمی‌توانند در یکی از داستان‌های مورد علاقه‌شان سه عنصر داستان، پلات و روایت را دقیقاً تشخیص داده و مرز آنها را مشخص کنند. پس باید موضوع به‌شکلی بیان شود که بتوان این سه مقوله را در یک متن تشخیص داد. داستان شامل کلیه چیزهایی [از جمله رخدادهایی] است که خواننده می‌خواند؛ مثلاً همان چیزهایی که درباره‌ی میترا و سیروس و بابک و زندگی روزمره‌شان گفته شد. پلات تمام اینهاست به‌اضافه‌ی علت‌های عینی و ذهنی (بیرون و درون شخصیت‌ها - و اساساً این دومی) که ممکن است به‌دلیل جابه‌جایی رخدادها و تجربه‌های معمولی مستقیماً در متن دیده نشوند؛ یعنی مصداق روایی نداشته باشند. به‌عبارتی، نویسنده آنها را می‌بیند و داستان را بر مبنای آنها می‌نویسد و معمولاً خواننده آنها را نمی‌بیند. بر همین اساس می‌توان فهمید که بین وجهی از داستان یعنی عنصر شخصیت‌پردازی و پلاتِ داستان فصل مشترکی وجود دارد به‌نام «انگیزه‌های شخصیت». پس اگر فرقی بین داستان و پلات باشد، در «منطق پلات» نهفته است. در ضمن، انگیزه در صورت بسط فلسفی یا تعمیم روان‌شناختی، به حوزه‌ی «علت» و «میل، غریزه و...» می‌رسد.

هر شخصیت با خودش، اطرافیان، کل جامعه و طبیعت تقابل و تضاد یا کشمکش و ناسازگاری دارد که از آن میان یک یا چندتاشان کشمکش یا ناپایداری اساسی داستان است و همین‌ها سبب «انگیزه» می‌شوند. این کشمکش‌ها زاییده‌ی زنجیره‌ای از علت و معلول هستند و به‌نوبه‌ی خود، سلسله‌ی تازه‌ای از علت و معلول می‌آفرینند. پلاتِ [پنهان‌شده از چشم و ذهن خواننده]، نمودار کلی همین زنجیره‌ی علت و معلولی و بازی با زمان است. ممکن است نویسنده حتی به این روابط علت و معلولی اشاره هم نکند، اما بر محور و به اتکای آنهاست که داستان را پیش می‌برد. ممکن است نویسنده با استراتژی گریز از انسجام، عمداً «کشمکش» را به حاشیه براند و کم‌رنگ کند، اما به‌هرحال طی فرآیند فوق، شخصیت‌ها در صحنه حضور می‌یابند و با کُنش (عمل) یا خودگویی یا گفت‌وگو با دیگران، برای ما تصویر می‌شوند. چه‌بسا نویسنده از «توصیف» هم استفاده کند. به‌هرحال این شخصیت‌ها همواره به اتکای علت‌های درونی‌شان در جریان همین «تجربه‌ی معمولی» یا «واقعه» قرار می‌گیرند و پرداخته می‌شوند و این «پرداخت» تا اندیشه‌ی آنها نیز تسری می‌یابد. طبق بررسی‌های صاحب‌نظران حوزه‌ی نظریه‌های ادبی، آثار جویس، کافکا، بکت و روب‌گری‌یه هم از این قاعده مستثنی نیستند؛ فقط «نسبت‌ها» فرق می‌کند و باید برای درک این موضوع مطالعه‌ی کافی داشت. در همه‌حال، شخصیت، عنصر مرکزی یک داستان است. زمینه، از جمله مکان و زمان، به‌دلیل حضور شخصیت مفهوم پیدا می‌کند، درنتیجه، پرداختن بیش از حد به پلات، نویسنده را از شخصیت‌ها غافل می‌کند؛ همان‌طور که در داستان‌های عامه‌پسند و فیلم‌های پلیسی سرگرم‌کننده می‌بینیم. درحالی‌که در ادبیات جدی، نویسنده سعی می‌کند به «رخداد»، اعم از واقعه یا تجربه‌ی معمولی،

پتانسیل کافی بدهد تا شخصیت‌ها در جریان برخورد با آنها به کُنش واداشته شوند، یا حرف بزنند یا فکر کنند. به‌همین دلیل شخصیت و اندیشه، کردار و رفتار و گفتار او را از رخداد انفکاک‌ناپذیر می‌دانند. سرعت پدید آمدن این رخدادها بسیار مهم است، زیرا در صورت بالا بودن سرعت وقوع رخدادها، نویسنده به‌اندازه‌ی کافی به شخصیت میدان نمی‌دهد، یعنی متن را به امر شخصیت‌پردازی غیرمستقیم، از طریق کنش و گفت‌وگو و تفکر، و شخصیت‌پردازی مستقیم یعنی توصیف اختصاص نمی‌دهد و خواننده به‌دلیل حجم زیاد رخدادها به‌قدر کافی به اندیشه، هیجانات و عواطف شخصیت‌ها پی نمی‌برد. بنابراین باید بین شخصیت‌پردازی و کیفیت و کمیت رخدادها تناسبی منطقی وجود داشته باشد؛ همان‌طور که نویسنده بنا به ماهیت داستان سعی می‌کند بین توصیف و تصویر تناسب مطلوبی در نظر بگیرد. اما کُند کردن رخداد هم قصه را از نفس می‌اندازد و برای خواننده خسته‌کننده می‌شود. نکته‌ی دیگر ویژگی اساسی داستان مدرن، تحول علت‌های درونی و انگیزه‌ی شخصیت‌هاست. برخلاف رئالیسم پیشامدرن، که شخصیت‌ها بر منش خود باقی می‌ماندند یا معمولاً درنتیجه‌ی عوامل بیرونی دگرگون می‌شدند، در رمان مدرن، شخصیت‌ها مدام در افکار، رفتار، کردار و گفتار خود «بازنگری» می‌کنند. پیوسته در حال تأمل و خودکاوی‌اند و می‌کوشند برای پرسش‌های [فلسفی] خود پاسخی پیدا کنند. انگیزه‌ی شخصیت‌ها، ساز و کار خودآگاه و ناخودآگاه آنها، امروزه به محور اصلی بیشتر داستان‌های کوتاه و بلند و رمان تبدیل شده است.

درباره‌ی رمان، نوولت و داستان بلند

نخست به‌طور خیلی خلاصه به داستان کوتاه (Short Story) بپردازیم که اساساً یک رویداد را روایت می‌کند. این رویداد معمولاً ماجرایی است که برای یک فرد (یا حداکثر دو یا سه فرد) اتفاق می‌افتد. رویداد مستقیماً به فرد اصلی برمی‌گردد که در مرکز داستان است؛ یا فردهای احتمالی دوم و سوم. از این منظر داستان کوتاه «وضعیت‌ساز» است و از تلاقی شخصیت، با مکان و زمان محدود (یا به‌عمد محدوده‌شده) و یک رویداد شکل می‌گیرد. زمان درونی اثر کوتاه است حتی اگر زمان کیهانی آن طولانی باشد. درحالی‌که رمان (Novel) تلاقی‌گاه متعدد شخصیت‌ها، رویدادها و زمان و مکان‌های مختلف است، پس «جهان‌ساز» است و به طرح مسائل معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی می‌پردازد.

اگر ماجرای داستان کوتاه سایر شخصیت‌ها را هم پوشش دهد، و روایت ابعاد دراماتیک به خود گیرد، با رمان کوتاه (Short Novel) روبه‌رو هستیم. رمان کوتاه نه با یک فرد و یک رویداد که با شماری از افراد و تصویری کلی سر و کار دارد و زمان درونی بیشتری را در بر می‌گیرد؛ پس مانند رمان با مسائل معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی پیوند می‌خورد.

نوولت یا نوولا (Noveletto) از حیث درون‌مایه به داستان کوتاه و از لحاظ طول (میزان کلمات) به رمان کوتاه نزدیک است. شاید بتوان آن را داستان کوتاه بلند (Long Short Story) خواند. نوولت خاصیت تک‌رویدادی خود را از داستان کوتاه و تعداد کلمات را از رمان کوتاه می‌گیرد.

این بحث جالب تا این زمان چندان که باید و شاید در جامعه‌ی ادبی باز نشده است، زیرا هنوز در کشور ما و حتی کتاب‌های مقدماتی نظریه‌ی ادبی در اروپا و امریکا و کانادا ساده‌ترین ملاک همان تعداد کلمات است. ما به اتکای آخرین نظریه‌های ادبی جهان، خود را از قید و بند سطر و صفحه خلاص کرده‌ایم. مثالی بزنیم: فرض کنیم متنی با فونت زر ۱۳ و فاصله سطر ۰/۷ سانتی‌متر تایپ می‌شود و پانزده صفحه می‌شود. حال اگر همین متن را با فونت بدر ۱۶ و فاصله سطر یک سانتی‌متر تایپ کنید، می‌شود بیست و چهار صفحه؛ یعنی ۱/۶ برابر. به‌زبان دیگر شصت (۶۰) درصد افزایش می‌یابد. پس به‌راحتی می‌توان با تعداد کلمات و صفحات بازی کرد. با چنین انعطافی، دیگر صحبت از تعداد صفحه چندان درست نیست و بهتر است بر مؤلفه‌های دیگری تکیه کرد که در زیر به شکل سر فصل به آنها می‌پردازیم:

تفاوت‌های اساسی داستان بلند، نوولت و رمان از نظر ساختار پلات و ساختار داستان

توضیح: در متن زیر هرجا داستان کوتاه دیده شد، منظور همان داستان کوتاه بلند یا «داستان بلند» است و هرجا رمان دیده شد، مقصود همان رمان کوتاه است.

۱ - **خرده‌روایت‌ها:** در داستان کوتاه، که از منظری خود یک خرده‌روایت است، امکان آوردن خرده‌روایت‌های دیگر معنا ندارد، درحالی‌که نوولت می‌تواند چند و رمان می‌تواند چندین و چند خرده‌روایت را در برگیرد و حتی به اتکای آنها از نظر ساختاری و معنایی تکمیل شود.

۲ - جزئی‌نگری یا ساختار جزئیات: از جزئی‌نگری که در این زمانه به‌دلیل میلیون‌ها عامل منسوخ شده است، صرف‌نظر می‌کنم و صرفاً به ساختار جزئیات می‌پردازیم. ساختار جزئیات، از کنار هم گذاشتن جزئیات منفرد و مجزا و پراکنده پدید می‌آید و در مجموع می‌تواند چنان تصویری از فضا یا اعمال روزمره شخصیت‌ها یا روابط شخصیت‌ها به دست دهد که نویسنده بدون زیاده‌گویی یا بازگشت به گذشته، این یا آن وجه را بسازد. ساختار جزئیات در داستان‌های کوتاه امروزی بسیار فشرده و در نوولت کمی بازتر و بیشتر و در رمان وسیع‌تر است اما در مقایسه با رمان‌های کلاسیک و حتی مدرن (وُلف، پروست، فاکنر و...) بازهم فشرده‌تر است؛ چون بسیاری از عناصر جزئیات امروزه جزو اطلاعات پایه بشر درآمده است، مگر آن وجوهی که نویسنده بخواهد از بیان آن نتیجه‌ی خاصی بگیرد.

۳ - دیالوگ (درباره‌ی موضوع‌های مشخص و انتزاعی): گرچه داستان‌های کوتاهی نوشته شده است که اساساً از دیالوگ تشکیل شده‌اند، اما در حالت کلی در داستان کوتاه باید سعی شود بار معنایی هر دیالوگی در مقایسه با تعداد کلمات آن بالا باشد؛ طوری‌که خود این دیالوگ‌ها از عوامل پیش‌برنده‌ی روایت باشند و نتوان یکی از آن‌ها را حذف یا دیالوگ دیگری بر آنها افزود. این دقت و محدودیت و حساسیت در نوولت و رمان کمتر می‌شود؛ اما نه به این معنا که دیالوگ‌ها فقط گفته‌های شخصیت‌ها باشند و نه جزو ارکان داستان و پلات آن. نکته مهم این‌که انگیزه، که هم در داستان کوتاه و هم در نوولت و رمان فصل مشترک پلات و داستان است، بعضاً با همین دیالوگ‌ها ساخته می‌شود، بنابراین نمی‌توان آن‌ها را در حد حرف زدن تلقی کرد. در مورد مسائل کلی نیز که تحت عنوان مسائل انتزاعی آمده است، باید دقت کرد که اولاً این بحث‌ها فقط برای پر کردن صفحه نباشد و تداوم آنها را در کنش و

واکنش و دیالوگ‌ها و نیز مونولوگ‌های شخصیت‌ها ببینیم. ثانیاً حجم محدودی از داستان نوولت و رمان به آنها اختصاص پیدا کند و کار به جایی نکشد که خواننده، خود را با یک رساله‌ی تجریدی روبه‌رو ببیند.

٤- تک‌گویی (از نوع درونی مستقیم و غیرمستقیم، خودگویی، و توصیف دانای کل): تک‌گویی از هر نوعی می‌تواند در داستان کوتاه و نوولت و رمان اتفاق بیفتد و بی‌شک خواننده تا این زمان به هر سه مورد برخورد کرده است. اما در حالی‌که حجم تک‌گویی رمان می‌تواند در حد جنایت و مکافات داستایفسکی باشد، در نوولت‌ها خیلی کمتر است و در داستان کوتاه باز هم کمتر. تک‌گویی رمان ممکن است چند وجهی باشد و مسائل متعددی را مطرح سازد، حال آن‌که تک‌گویی نوولت بیشتر به موضوع‌های فردی محدود می‌شود و از دایره معینی خارج نمی‌شود. حوزه تک‌گویی داستان کوتاه از این هم محدودتر است و ممکن است در چند جمله اختصار یابد. یکی از نکات ضعف بعضی از داستان‌های کوتاه ایران و جهان، خیمه زدن تک‌گویی بر کل داستان کوتاه است؛ طوری که خواننده‌ی فرهیخته نیز رشته‌ی کلام داستان را از یاد می‌برد.

٥ - قرینه‌سازی: گرچه در داستان کوتاه نیز امکان قرینه‌سازی شخصیت یا یک و حتی دو - سه کنش وجود دارد، اما قرینه‌سازی وسیع و همه‌جانبه‌ی رویدادها و شخصیت‌ها، چه از نوع متقارن و چه از نوع متضاد فقط در رمان امکان‌پذیر است. نوولت از این بابت با محدویت روبه‌رو است و نمی‌تواند در مقیاس رمان از قرینه‌سازی برخوردار شود؛ چون هم حجم روایت را افزایش می‌دهد و هم از کانون اصلی دور می‌افتد.

٦ - شخصیت‌پردازی: در داستان کوتاه الگوی روان‌شناسی شخصیت‌ها از پیش طرح‌ریزی شده است، لذا شخصیت‌پردازی به مفهوم

عادی آن معنایی ندارد. از سوی دیگر تغییر و تحول شخصیت نیز بدون محمل است و فقط در حد تغییر نگاه و رفتار شخصیت است و نه منش و بنیان‌های روانی، فکری و اخلاقی. شخصیت‌های رمان در تلاقی‌های متعدد زمان و مکان ساخته می‌شوند، به‌همین دلیل ملموس‌ترند و حتی می‌توانند در عین شباهت به بعضی از افراد واقعی، شبیه هیچ‌کس نباشند و این خود یک امتیاز است.

۷ – **بازی‌های زبانی:** در داستان کوتاه فرصت برای بازی زبانی کم است و اگر این امر نقش اول را در بیان روایت ایفا کند، خواننده سررشته‌ی قصه را از دست می‌دهد و به‌جای ارتباط با داستان، باید پی‌گیر تفسیر و تأویل استعاره‌ها و تمثیل‌ها و نمادها و درک جمله‌های به‌هم‌ریخته‌ی داستان شود که از نظر خود نویسنده نوعی امتیاز است.

۸ – **چندمحوری:** داستان کوتاه اساساً تک‌محور است و افزودن یک محور جدید مستلزم اضافه کردن رویداد بیشتر و عدول از تعریف داستان کوتاه است. نوولت می‌تواند حتی دو محور هم داشته باشد؛ چه به‌صورت موازی و چه به‌شکل تنیده در هم و رمان‌هایی هستند که گاه تا چهار و پنج محور دارند؛ مانند *سور بز* نوشته ماریو بارگاس یوسا یا *جنگ و صلح* اثر تولستوی.

۹ – **تنوع تکنیک:** بیشترین هوشمندی نویسنده‌ی داستان کوتاه در کم کردن تکنیک‌ها به‌کار رفته است. تعدد زیاد تکنیک اگرچه در داستان کوتاه اشتباه محض است، اما در نوولت هم باید محدود و در رمان‌ها هم تا حد امکان حساب‌شده باشد. نیازی به گفتن نیست که اشباع تکنیک امر اشتباهی است و قصه و معنای آن را از خواننده دور می‌کند.

۱۰– **راوی‌ها:** اگر نویسنده‌ی داستان کوتاه هوشمندی به خرج دهد، حتی می‌تواند دو راوی، که شاید یکی از آنها پنهان باشد، در داستانش

بیاورد. این امر به استعداد خاصی نیاز دارد که در شماری از متن‌های روایی خوان رولفو و ویلیام فاکنر دیده می‌شود. اما در نوولت دست نویسنده بازتر است و می‌تواند حتی متنی صد صفحه‌ای را از دیدگاه چهار پنج راوی بنویسد. در رمان این امکان باز هم بیشتر است، با این امتیاز که راوی‌های رمان می‌توانند چندین بار این نقش را به‌عهده گیرند تا اولاً به تقابل‌های دوگانه دامن بزنند، ثانیاً انگیزه‌ها را بیشتر و دقیق‌تر بازگویی یا تصویر کنند. در این حالت چه‌بسا این فرصت وجود داشته باشد که یک یا چند راوی به خودنگری هم بپردازند، یا به بیان دیگر دست به خودگویی بزنند.

۱۱- اندیشه و کلان‌روایت‌ها: شاید داستان کوتاهی باشد که براساس یک کلان‌اندیشه، مثلاً عدالت یا ظلم یا فقر یا مرگ یا امید شکل بگیرد، و اتفاقاً خوب هم ساخته شود، اما در مجموع کلان‌اندیشه‌ها در این نوع داستان‌ها فقط با اشاره و کنایه وارد متن می‌شوند. اما در نوولت در مقیاسی کمتر و در رمان بدون محدویت می‌تواند به‌کار آید و حتی جزو عوامل سازنده‌ی رمان شود. یکی از کسانی که ماهرانه این کار را کرد، داستایفسکی بود. از مدرنیست‌ها نیز توماس مان، آندره ژید، سارتر و لوئی فردینان سلین همین شیوه را به‌کار بردند.

۱۲- موتیف‌ها: در داستان کوتاه فرصت برای خودنمایی موتیف وجود ندارد. اجرای یکی دو بار، آن‌هم با قلم یک نویسنده ماهر شاید مشکل نباشد، اما تکرار آن دشوار است و در ضمن خواننده در فواصل کوتاه با وجه مشخصی روبه‌رو می‌شود که برایش آزاردهنده است. اصولاً یک رویداد چه‌میزان ظرفیت دارد که بتواند یک موتیف را چندین و چند بار تاب آورد؟ در نوولت چنین نیست. نوولت‌هایی هستند که یک یا دو موتیف چه به‌صورت عینی و چه وجه نمادین بارها نمود پیدا می‌کند و آزاردهنده هم نیست. رمان می‌تواند حتی سه چهار موتیف داشته باشد.

اما بیشتر نظریه‌پردازان بر این باورند که تعداد موتیف‌ها و نیز تکرار هرکدام به گونه‌ای نباشد که محور روایت را دچار انحراف کاذب کند و خواننده دچار این تصور شود که نویسنده برای پر کردن جاهای خالی و کمبودهایی که از پس آنها برنیامده، به استفاده از موتیف رو آورده است.

۱۳ - استراتژی کنار گذاشتن موقتی گره: در رمان نویسنده می‌تواند گره داستان را برای مدت زمانی کنار بگذارد و رویکردهای دیگری در پیش گیرد؛ مثلاً شخصیت‌پردازی (داستایفسکی در رمان *برادران کارامازوف*)، بازی‌های زبانی(در بیشتر کارهای کافکا)، بازی با سبک (پروست در *جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته*) یا ناتمام‌گذاری (بکت در *مولوی* و *نام‌ناپذیر*). امکان مانور یعنی میزان استفاده از این استراتژی در نوولت بسیار کمتر است و گاه به‌دلیل نوع روایت صفر است و در داستان کوتاه هم دیگر استراتژی محسوب نمی‌شود، بلکه کنار گذاشتن محور و کانون اصلی و پرداختن به امر دیگر تلقی می‌شود؛ امری که چه‌بسا خواننده را چندان خوش نیاید.

۱۴ - انحراف از پلات اصلی: پلات فرعی که حاصل انحراف از اصلی است، ممکن است در رمان در مقیاس وسیعی اتفاق بیفتد. در رمان مدرنیستی *لرد جیم* نوشته‌ی جوزف کنراد پلات فرعی، توفان دریا و جبونی جیم و فرار او از کشتی، در دل پلات اصلی پیش می‌آید و نویسنده منتهای بهره را از آن می‌گیرد و پلات اصلی که درواقع بر ارکان ماجراجویی و سرگردانی‌طلبی جیم استوار است، مواد خام لازم را برای تداوم خود می‌یابد. در نوولت پلات فرعی نمی‌تواند تا این حد کارکرد داشته باشد، چون رویداد اصلی روایت در خطر کمرنگ‌شدن قرار می‌گیرد. در داستان کوتاه اصولاً نباید موضوع پلات فرعی مطرح شود، چون بین روایت و رویداد چنان فاصله‌ای می‌افتد که حجم داستان کوتاه برای پر کردن آن پاسخگو نیست.

۱۵ - **مکان و زمان:** همان‌طور که در مقدمه آمد، شاید داستان کوتاه زمانی بسیار طولانی و مکان‌های پرشماری را در بر گیرد، اما زمان و مکان القایی به خواننده به‌دلیل محدود شدن روایت به یک رویداد و موقعیت، بسیار محدود است. برای نمونه در یک داستان کوتاه می‌خوانیم که فلان شخصیت که حالا در قهوه‌خانه‌ی جاده‌ی رشت لاهیجان نشسته است، بیست سال را در آفریقا گذارنده و کمتر از یک سال در لندن بوده و حدود هشت ماه در توکیو. اما مجموع این زمان‌ها برای خواننده، زمان درونی متن نمی‌شود؛ همان‌طور که مکان‌های یادشده مکان روایت نیست و مکان روایت همین قهوه‌خانه است. در مورد نوولت و رمان چنین نیست. اگر فقط به نقل بسنده نشود، هر مکان جایگاه روایی خود را دارد و هر زمانی منزلت زمانی خود را.

۱۶ - **اعتقادات، رسوم و باورهای اجتماعی:** در داستان کوتاه بازگویی و تصویر اعتقادات، باورها، رسوم و سنت‌ها، الگوهای بومی و منطقه‌ای و ملی در حد ناچیز و چه‌بسا صفر متوقف می‌شود، حال آن‌که در نوولت تا حدی به این امور که همراه با زمان و مکان روی‌هم‌رفته زمینه را می‌سازند، پرداخته می‌شود و در رمان، خصوصاً رمان‌هایی که در امریکای لاتین نوشته می‌شود و شمار کثیری از رمان‌های کلاسیک قرن نوزدهم، بخش زیادی به این وجه اختصاص داده می‌شود. البته در هر دو حال، سعی می‌شود این عرصه به‌شکل اطلاعات عمومی به خواننده انتقال داده نشود، بلکه در جای‌جای متن تنیده شود.

۱۷ - **چندصدایی:** در داستان کوتاه چندصدایی معنایی ندارد، اما نوولت و رمان از این مؤلفه می‌توانند برخوردار شوند. طبعاً این برخورداری از این امر باید با هنرمندی صورت گیرد و خواننده فکر نکند که تمام صداها و یا تعدادی از آنها عملاً یکی است. باید صداها از نظر

ساختار و معنا و حتی لحن چنان باشند که خواننده وجه افتراق آنها را بشناسد.

ذکر چند نمونه: برای مثال می‌توان این آثار را نام برد که به تقریب هم حجم هستند: *اتاق شماره‌ی شش*، *زندگی من*، *داستان مرد ناشناس*، *موژیک‌ها* و *روشنایی‌ها* از چخوف، *تپلی* از گی دوموپاسان، *مرگ ایوان ایلیچ*، *سونات کرویتسر*، *باباسرگئی* از تولستوی، *ماشنکا* و *چشم* از ناباکف، *بوف کور* از صادق هدایت، *دیزی میلر* از هنری جیمز، *مسخ* از کافکا، *تونیو کروگر* و *مرگ در ونیز* از توماس مان، *زنی که گریخت* و *روباه* از دیوید هربرت لارنس، *موسیقی یک زندگی* از آندره مک‌کین، *مسافر* از ژولین گرین، *مرا نگین کوچولو می‌نامیدند* از پاتریک مُدیانو، *ملّ سیاه* از بریژیت ژیرو، *دل تاریکی*، *جوانی* و *امی فاستر* از جوزف کنراد، *مرد پیر و دریا* از همینگوی، *بلندتر از هر بلندبالایی* از دیوید سالینجر، *ارواح* از پل اُستر، *بیگانه* از آلبر کامو و *پدرو پارمو* از خوان رولفو.

حال پرسش اینجاست: کدام‌یک داستان بلند است، کدام نوولت و کدام رمان [کوتاه]. به‌عقیده‌ی نگارنده‌ی این کتاب، *مسخ*، *بوف کور*، *دل تاریکی*، *مرد پیر دریا*، *مرگ در ونیز*، *پدرو پارامو* و *بیگانه* در مقوله‌ی رمان [کوتاه] می‌گنجند؛ چون به مسائل معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی می‌پردازند و زمان درونی «کاملی» را در ذهن خواننده می‌سازند و رویدادهای آنها در ذهن خواننده مکانی فراتر از مکان روایت القا می‌کنند و رویدادشان تصویری کلی از زندگی ارائه می‌دهد.

دیگر متن‌ها یا داستان کوتاهِ بلند هستند، یا نوولت - به دلایلی که در بالا به‌شکل سرفصل ارائه داده شده‌اند.

بخش سوم
روایت مدرنیستی

چون هم از حیث سبک و تکنیک و هم از منظر معنایی، تفاوت زیادی بین روایت کلاسیک، از دون‌کیشوت در سال ۱۶۰۵ میلادی گرفته تا واپسین متن‌های قرن نوزدهم و شماری از روایت‌های دو- سه دهه‌ی اول قرن بیستم، وجود دارد، از این‌رو خود بحث «مدرنیسم» در ادبیات اهمیت پیدا کرده است. اگر قرار بر این باشد که این «جدایی» در روایت به‌دقت توضیح داده شود، ژرف‌ساخت‌های آن هم باید شناخته شوند. اما طولانی کردن بحث، خواننده‌ای را که به‌منظور خاصی این کتاب را به دست گرفته است، خسته خواهد کرد. پس به بیان بعضی از سرفصل‌ها اکتفا خواهد شد.

امروزه هنوز این مناقشه وجود دارد که «شروع مدرنیسم و آغاز مدرنیته» چه زمانی بوده‌اند و شاخص‌ترین رویداد یا تحولی که این تاریخ را رقم زد، کدامین پدیده‌های «اجتماعی - اقتصادی - فرهنگی - سیاسی» بوده‌اند. هر نظریه‌پرداز و اندیشمندی، برمبنای دانسته‌ها و باورهای خود سخن می‌گوید، به همین دلیل تا این زمان حتی در مباحث

آکادمیک هم یک تعریف مشخص و جهان‌شمول که بتواند همه‌ی افراد را اقناع کند، وجود ندارد. آنچه مسلم است، مدرنیسم از عصر نوزایی و روشنگری شروع نشده است و مدافعان این عقیده امروزه در حداقل هستند. از سوی دیگر، مدرنیسم به‌معنای تمدن هم نیست و طبق آرای شمار کثیری از نظریه‌پردازان این دو مقوله را باید در دو تراز جداگانه مورد بررسی قرار داد.

مهم نیست که آغاز مدرنیته از چه زمانی بوده است و آرای کارل مارکس درست است یا ماکس وبر و گئورگ زیمل، و اولین کسی که به انحطاط آن اشاره کرد، فردریش نیچه بود یا داستایفسکی، و فروید بیشتر بر جنبه‌های مثبت آن تأکید ورزید یا امیل دورکهایم. مهم این است که این دوره دستاوردهای همه‌جانبه‌ای داشته است که آن را از دوره‌های پیش از خود متمایز می‌کند. این تمایز از تمایز دوره‌ی فئودالی نسبت به دوران برده‌داری و یا سرمایه‌داری نسبت به فئودالی به‌لحاظ کیفی و کمی بسیار فراتر رفته است. از دیدگاه نظریه‌پردازان فرهنگی مانند فرانک ریموند لیویس، خوزه ارتگا گاست، ریچارد هوگارت و ریموند ویلیامز، مدرنیسم و مدرنیته بیشتر با مقوله‌های فرهنگی تراز بندی می‌شود و نه ساختارهای سرمایه‌داری که شکل‌های تجاری، مالی، نیمه‌صنعتی، صنعتی و فراصنعتی آن از سال‌ها پیش وجود داشته است.

اگر به بحث محوری پرداخته شود، می‌بینم نخستین بار ماتیو آرنولد شاعر و مقاله‌نویس انگلیسی بود که در مقاله‌ی «درباره‌ی عنصر مدرن در ادبیات» در سال ۱۸۵۷ میلادی به عناصر مدارا، آرامش، فعالیت آزاد ذهن، اطمینان، خرد و جهان‌شمولی» اشاره می‌کند، حال آن‌که «آشوب، بیگانگی، بی‌خردی، مصیبت، افسردگی، سرخوردگی از فرهنگ» محور کتاب *مدرنیسم* نوشته‌ی پروفسور پیتر چایلد منتقد ادبی و فرهنگی

انگلیسی است. گرچه این کتاب در سال ۲۰۰۰ میلادی نوشته است، اما طی همین مدت کوتاه تحولاتی در جهان پدید آمد که بسیاری از تعاریف را دستخوش تغییر کرد. یکی از آنها همین مدرنیسم است.

مدرنیسم در کلیت عام به‌معنی جاری و اکنونی و فعلی است. از واژه‌ی لاتین (Modo) و واژه متاخرتر لاتین (Modernus) یعنی هم‌اکنون یا امروزی یا معاصر که در قرن پنجم میلادی گرفته شده است. این مقوله که برای نشان دادن کیفیتی است که هم‌اینک جاری است و با گذشته تفاوت دارد، بار نخست در قرن پنجم میلادی برای متمایز کردن زمان حال آن دوران استفاده شده است. در سال ۱۱۲۷ میلادی که ابوت شوگر کلیسای سن دنیس را با شکل جدیدی (غیر از یونانی و رومی) بازسازی کرد، آن را(Modernmopus) یعنی کار مدرن نامید.

حال برای آگاهی نسبی بر این مقوله‌ها، به‌شکلی موجز به‌توضیح آنها می‌پردازیم:

۱- مدرنیته (Modernity)

این مقوله بر نظامی اجتماعی دلالت دارد که وجوه مشخصه‌ی آن کنار گذاشتن بی‌قانونی و حاکمیت قوانین مدنی و قضایی و حذف تدریجی تصمیم‌های فردی و گروهی، کنار رفتن سنت‌های کهنه، خصوصاً خرافه و روابط مرید و مرادی و پدرسالاری، حاکمیت عقل بر شؤون حیات اجتماعی و محدود ساختن احساس و احساس‌گرایی به دایره‌ی زندگی فردی، پویایی بی‌سابقه مناسبات و روابط انسانی، گسترش شهرها، مؤسسه‌ها و نهادهای اجتماعی و خدماتی متنوع و مراکز آموزشی و پرورشی، گرایش به تدوین حقوق فردی، مسؤولیت‌ها و اختیارات دولت، حقوق بشر و حقوق شهروندی، آینده‌نگری و ظهور گام‌به‌گام

برنامه‌ریزی برای اعتلای آسایش و بهره‌وری‌های متنوع زندگی اجتماعی، اعتقاد به پیشرفت و سرمایه‌گذاری مادی و معنوی در این عرصه، قدرت دانش و خرد انسانی، توجه همه‌جانبه روی آزادی‌های فردی و اجتماعی، تمرکز روی علم و تحقیقات علمی، جداسازی نهادهای قضایی و سیاسی و مقننه و مذهبی از یک‌دیگر، استقلال نهادهای علمی، هنری و دانشگاهی از مراکز قدرت، برجسته شدن «فردیت»، و اهمیت پیدا کردن ذهنیت فردی و افکار عمومی.

این مقوله اولین بار به‌وسیله‌ی شارل بودلر شاعر سمبولیست فرانسوی به‌کار رفت. مجموعه‌ای است فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، فلسفی که از حدود سده‌ی پانزدهم تا امروز ادامه یافته است. او در سال ۱۸۶۳ رساله‌ای درباره‌ی «نقاش زندگی مدرن» نوشت و تفسیر داهیانه از مدرنیته ارائه داد. از دیدگاه او، مدرنیته امر زودگذر و اتفاقی نیمه هنر است و نیمه‌ی دیگرش امری ازلی و تغییرناپذیر است. نظرگاه او، یک‌سویه است و با شالوده‌ی علمی زمان حال چندان سازگار نیست، اما نمی‌توان منکر آینده‌نگری او شد.

البته اندیشمندان پرشماری در این زمینه کار کردند که مطالعه‌ی سخن آنها برای یک نویسنده و شاعر مدرنیست مهم است؛ زیرا کسی که در جهان قرن بیست‌ویکم دست به قلم می‌برد باید تا سر حد امکان از دانش و حرف‌هایی که قبلاً گفته‌شده مطلع باشد. در زمره‌ی این متفکران می‌توان از کسانی چون فرانک ریموند لیویس، توماس استرنز الیوت، برتراند راسل، کریستوفر کادول، ریچارد هنری تونی، خوزه ارتگا گاست، ریچارد هوگارت، ریموند ویلیامز، ریچارد وولهایم، تئودور آدرنو، ماکس هورکهایمر، والتر بنیامین، هربرت مارکوزه، لوئی آلتوسر، یورگن هابرماس، کارل ریموند پوپر نام برد. در واقع اندیشه‌های این متفکران و

اندیشمندانی چون گاستون باشلار، ژرژ کانگیلم، فردیناند سوسور، کلود لوی استراوس، رولان بارت، ژولیا کریستووا، امبرتو اکو و نسلی که به پست‌مدرنیست شهرت یافتند، تعریف‌های گسترده‌تر و عمیق‌تری از مدرنیته به دست داد. نقش اینها و البته هم‌ترازانشان، در عرصه‌ی زبان و نشانه‌شناسی و کارکردهای متنوع عناصر داستانی، غیرقابل انکار است. حتی نوع رویکرد به روایت هم در آثار این اندیشمندان دیده می‌شود. بنابراین نویسنده امروز نمی‌تواند با بی‌اعتنایی از کنار این نام‌ها بگذرد و شماری از کارهای آنها را نخواند.

دوره‌های زمانی و ماهیت موضوع مدرنیته: مارشال برمن سه دوره برای مدرنیته قائل شد: ۱۵۰۰ تا ۱۸۰۰ (سعی انسان در پیدا کردن واژگان حیات مدرن)، سده‌ی ۱۸ (تغییرات اجتماعی گسترده در امریکا و اروپا) و سده‌ی ۱۹ که تمامی جهان وارد روند تجددطلبی شد.

مدرنیته درنهایت به پیدایش سرمایه‌داری و صنعتی‌سازی انجامید و موجبات تولید انبوه و رشد ساختارهای تجاری و صنعتی را فراهم آورد. به‌همین دلیل مقوله‌ی «توسعه» از واژگان کلیدی آن محسوب می‌شود.

درعین‌حال مدرنیته نگاه انتقادی مغرب‌زمین، تجددخواهی و رشد خردباوری و انسان‌محوری را هم شامل می‌شود. انقلاب‌های فکری و علمی غرب که با نام‌هایی چون گالیله، توماس هابز، نیوتن، لایب‌نیتس و دکارت گره می‌خورد، رشد کیفی و کمّی مدرنیته را نشان می‌دهد. پیشرفت علم، هنر مستقل، اخلاق و قوانین جهان‌شمول براساس منطق درونی هریک از این عرصه‌ها از دستاوردهای مدرنیته است.

مدرنیته به پیشرفت تاریخ هم معتقد است و آن را روندی پیوسته می‌داند؛ هرچند جنگ‌های جهانی باعث شد که مدرنیسم انقطاع و گسستگی تاریخ را باور کند، نه پیوستگی را. از این‌رو می‌بینم که در

کلیات مدرنیته حرکتی جهت مخالف مدرنیسم دارد. مدرنیسم نقد مدرنیته است با تمام خصوصیات محدودکننده‌اش. مدرنیته خرد انسانی را کلید تمام درهای بسته می‌داند و از این منظر اعتمادبه‌نفس را در خود نهفته دارد و طبیعی است که توسعه را هم خوش‌باوری به سرنوشت زیبای آینده انسان بداند. اما مدرنیسم این برخورد را مردود می‌شمرد و بر این باور است که وجه معنوی انسان معاصر فراموش شده است.

۲- مدرنیسم (Modernism)

مدرنیسم، نو شدن و ناظر بر نو شدن و تحول در همه‌ی جوانب فرهنگی، هنری و اجتماعی است و به‌طور کلی تمامی نمودهای تمدن جدید را در بر می‌گیرد. از یک‌سو به فلسفه و فرهنگ دوران مدرن اشاره دارد و از سوی دیگر جنبش‌های تاریخ هنر صد ساله (۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰) را در بر می‌گیرد. اما مدرنیته، هم ناظر بر نوگرایی و تحول است و هم به معنای دریافت ذهنیتی نو از جهان، زمان، هستی و تاریخ است. به بیان ساده‌تر، مدرنیسم نمودهای بیرونی تمدن را در بر می‌گیرد و مدرنیته عناصر فکری و فلسفی درون آن را.

بحث درباره این عرصه و جنبه‌های منفی آن و نیز وجوه ناانسانی حاصل از گسترش کمی و کیفی روابط اجتماعی و پدیده‌هایی مانند ابتذال، سبعیت، بوروکراسی، استفاده از آزادی برای آسیب‌رسانی به آن، بی بند و باری‌های اخلاقی و جنسی و اجتماعی و قدرت بی‌حد و حصر تبلیغات از عارضه‌های چنین دورانی است.

حال باید دید این نگرش کلی در عرصه‌ی داستان‌نویسی بر کدامین مؤلفه‌ها تأثیر می‌گذارد و چه رویکردهایی را پیش‌روی نویسنده قرار می‌دهد.

۳- زمان و مکان (Setting)

از دید ارسطو و نیوتن، مکان به‌عنوان مفهومی مطلق معنا پیدا می‌کرد؛ هرچند که ارسطو تا حدی به تمامیت و همگن بودن مکان شک داشت.

ارسطو، نیوتون و کانت مقوله‌ی زمان را نیز مفهومی مطلق و همگن می‌پنداشتند؛ با این تفاوت که کانت زمان را مفهومی ذهنی تلقی می‌کرد.

نظریه‌ی نسبیت انیشتین ارکان مطلق بودن زمان و مکان را در هم ریخت. مکان نسبی شد و در همان حال خوزه ارتگا گاست یادآور شد که «درک غایی یا مطلق، تنها زمانی ممکن است که تعداد بی‌شماری از زاویه‌های دید را به یکدیگر متصل کنیم تا تصویر کلی و کامل حاصل شود.» درنتیجه درک انسان از مکان به زاویه‌ی دید متکی شد.

از سوی دیگر هانری برگسون و فروید، هر یک به روش خود، با توجه به اهمیت عنصر آگاهی در درک زمان، مفهومی نسبی به زمان بخشیدند. برگسون، زمان را به زمان عام، علمی کیهانی (کرنولوژیک) و زمان شخصی تقسیم کرد. برگسون معتقد بود گذشته در خاطرات ذهن انسان، زمان حال تلقی می‌شود و روند تفکر حالت سیالی دارد؛ چیزی که ویلیام جیمز آن را جریان سیال ذهن (Stream of Consciousness) خواند. فروید نیز برای تشخیص زمان شخصی از اهمیت رؤیا سخن گفت؛ امری که گذشته و حال در آن مدام جابه‌جا می‌شوند - پس زمان عنصری برگشت‌ناپذیر می‌شود.

نسبی شدن زمان و مکان سه خصلت اساسی به داستان و به‌طور کلی به زبان هنری بخشید:

الف – انتزاعی‌سازی (Abstraction)

انتزاعی‌سازی و هم‌حسی یا احساس یگانگی (Empathy) یکی از خصوصیات هنر مدرن است. زمانی که انسان در هماهنگی و توازن با پیرامون خود است، هنرش تقلیدی (Mimetic) و ارگانیک (Organic) است، اما وقتی رابطه‌ی قابل‌درکی از جهان ندارد، آن را انتزاعی و غیرعادی نشان می‌دهد. این هنر دو نیاز اصلی اما ناسازمند یا پارادوکسیکال را پاسخ می‌گوید:

از یک‌سو نویسنده با بازنمایی انتزاعی و غیرعادی واقعیت، تصاویری ساکن و ثابت از دنیای پیرامون را به نمایش می‌گذارد و از سوی دیگر چندپارگی و تداوم‌ناپذیری تجربه‌ی انسان را از جهان نشان می‌دهد. اولی به انسان آرامش می‌دهد و دومی بیانگر ازهم‌گسیختگی است و موجب آشفتگی او می‌شود. *محاکمه* کافکا، *خانم دالووی* از ویرجینا وُلف، *حریم* فاکنر و *مالون می‌میرد* اثر بکت به‌خوبی گویای این نکته‌اند؛ هرچند بتوان با صراحت کامل آنها را به واقعیت‌های مشخصی ارجاع داد و حتی جنبه‌های نمادین برای آنها متصور شد.

ب – انسانیت‌زدایی (Dehumanization)

در ادبیات مدرنیستی، برخلاف داستان‌های واقع‌گرای کلاسیک و داستان‌های اومانیستی -رمانتیکی، دیگر انسان، «انسان ارسطویی» یعنی مرکز عالم و درنتیجه مرکز روایت نیست، و گاه نقش او بسیار کم‌رنگ می‌شود. به قول معروف سرنوشت جهان دست یک یا چند شخصیت نیست که نویسنده، روایت خود را روی چند شخصیت متمرکز کند. در مقابل، انسان تنها، بیگانه و هراس‌زده به‌شکلی نمادین و استعاری ظاهر می‌شود و جای خود را به شیء می‌دهد؛ چون بت‌وارگی کالا و شیء بر

هستی انسان غلبه یافته است. به‌عنوان نمونه شخصیت‌های داستان‌های فاکنر، کافکا، ناباکف، کنراد، دکتروف، کامو و دیگران... همان‌قدر که در عرصه‌هایی ثبات قدم دارند و گاهی مقاومتشان برای تشخص بخشیدن به هویت خود، ستودنی است، در همان‌حال شکننده و قابل حذف و حتی انهدام هستند. انسان در روایت مدرنیستی، قهرمانان بزرگ حماسه‌ها، سلحشورهای بی‌ضعف رمانس‌ها و یا شخصیت‌های کمال‌یافته‌ی آثار کلاسیک نیستند، بلکه موجوداتی‌اند روی مرز اقتدار و در عین‌حال فروپاشی. نویسنده‌ی مدرنیست، نه با شیوه‌ی رودخانه‌ای بلکه با تکنیک قطره‌چکانی این نقاط قوت و ضعف را بازنمایی می‌کند تا در نهایت به فرجام آنها شکل دهد. در متن‌هایی چون *مسخ*، *محاکمه*، *قصر* و *گروه محکومان* از کافکا و *محراب*، *گوربه‌گور* و *خشم و هیاهو* از فاکنر و *پنین* و *زندگی واقعی سباستیان نایت* از ناباکف و *بیگانه* و *طاعون* از کامو، این شکنندگی و خروج از محوریت درمورد انسان‌ها به‌نحو هنرمندانه‌ای به تصویر کشیده است. کارهای دیوید هربرت لارنس، توماس مان، آندره ژید، هنری جیمز و ویرجینیا وولف در عاطفی‌ترین شکل هم بیانگر سلطه و حاکمیت همین موضوع است.

ج - مکان - فضامحوری (Spatialization)

زمان در فلسفه‌ی کانت فقط به‌اتکای مکان قابل درک بود. به‌عبارت دیگر استعاره‌ی فضا، امکان فهم زمان را هم نتیجه می‌داد. برای نمونه سایه، حرکت عقربه‌ها و حرکت ماسه در ساعت شنی. حال اگر شرط وجود زمان بیرونی از ادبیات حذف شود، پدیده‌های مختلف به کدامین زمان درونی (متعلق به چه‌کسی) ارجاع داده شوند؟ بدیهی است که در این‌جا، هر بخشی از داستان، از زمان درونی خاصی تبعیت خواهد کرد و

سنجش کلی معنایی نخواهد داشت. این موضوع را در بحث مربوط به زمان بیشتر تحلیل خواهیم کرد.

د- تراژدی (Tragedy)

در ادامه‌ی بحث انسانیت‌زدایی در روایت مدرنیستی، به‌طور سیستماتیک به بحث تراژدی می‌رسیم. تعریف کلاسیک ارسطو، هگل و پلخانف این بود که تراژدی یعنی عمل، کنش و اکسیون؛ یعنی آن‌چه در بیرون اتفاق می‌افتد. اما در روایت مدرنیستی تراژدی در «درون» اتفاق می‌افتد - درون انسان‌ها! در ضمن لازم نیست که تراژدی همچون *شهریار اودیپ*، *هرکول* و *هملت* در حوزه‌ی زندگی نخبه‌ها و قهرمانان اتفاق بیفتد و به‌لحاظ کنش تاریخی حتماً مرگ قانونمند قهرمانی تلقی شود که حامل اندیشه‌ها و سلیقه‌های نوینی است و با دنیای کهن به مقابله برخاسته بود، بلکه در زندگی مردم معمولی هم رخ می‌دهد. از این منظر تراژدی اتفاق‌افتاده در رمان‌های *بیگانه* کامو، *محاکمه* کافکا و نمایشنامه‌های *هدا گابلر* و *روسمر شولم* اثر هنریک ایبسن از دیدگاه مدرنیسم مورد تأکید قرار می‌گیرند؛ چون در مدرنیسم به قول چرنیشفسکی و هنری جیمز، تراژدی را باید در «هر رخداد دهشتناک»، در «هر پایانِ وحشتناک» و در هر یک از «رنج‌های بشریت» جست‌وجو کرد.

۴- شالوده‌ها و الزامات در متن‌های روایی مدرنیستی

این بنیان‌ها به‌طور خلاصه عبارت‌اند از: تجربه‌گرایی در داستان مدرنیستی، اهمیت دادن بیشتر به تصویر، تجربه‌گرایی در زاویه‌ی دید، تجربه‌گرایی در شیوه‌ی نگارش، مرکزیت در اثر هنری، پایان باز (غیربسته)، بیگانگی، فردگرایی، چندپارگی، جنگ و گسست تاریخی،

بیان جریان ناخودآگاه ذهن، بازخوانی اسطوره، مفهوم تازه از واقعیت، اعتراض به جهان صنعتی، نخبه‌گرایی، ضدقهرمان‌گرایی، عدم قدرت ارتباط و بیان و بالأخره پرداختن به زندگی شهری.

در داستان مدرنیستی، شخصیت، جهان را به خود و دیگری تقسیم می‌کند و از همان ابتدا به تقسیم‌بندی خود و دیگری اعتقاد دارد.

در داستان مدرنیستی ما با متن‌هایی سر و کار داریم که به‌نوعی ناتمام‌اند، یعنی پایان ندارند و متن‌ها به‌شکلی ناکامل‌اند. شخصیت‌ها به شناخت خود از جهان پیرامون تردید دارند و همواره در پی آن‌اند که دامنه و حدود آگاهی‌شان را مشخص کنند. شخصیت به‌دنبال آن است که هویت واقعی خویش را دریابد، از این‌رو به تفسیر جهان مشغول می‌شود. به‌همین دلیل، می‌توان گفت که منطق داستان مدرنیستی همان منطق داستان پلیسی است، همیشه ترس از افشای راز هم وجود دارد.

داستان مدرنیستی، روایت حرکت از بحران هویت به آگاهی است. لذا این پرسش‌ها مطرح‌اند: چه چیزهایی را باید شناخت؟ چگونه می‌توان به شناخت رسید و چقدر می‌توان به درستیِ این شناخت یقین پیدا کرد. حدود شناخت و آگاهی ممکن کجاست؟ و چگونه می‌توان جهانی را تفسیر کرد که من هم جزئی از آن هستم. (پرسش معرفت‌شناسانه)

این پرسش‌های معرفت‌شناسانه موضوع‌هایی را نظیر آمادگی انسان برای تحصیل آگاهی، ساختارهای متفاوت دانش و مسألهٔ شناسایی‌ناپذیر یا محدوده‌های آگاهی را شامل می‌شود.

در مدرنیسم انسان با نام سوژه به شناسایی اُبژه می‌پردازد؛ به‌اعتبار دیگر جهان به خود و دیگری تقسیم شده است و در هر حوزه‌ای، «غیرسازی» انجام می‌شود و انسان می‌تواند با این عمل برای خود «هویتی» بسازد.

در داستان کلاسیک، روایت بازنمایی تمام زندگی واقعی نیست، بلکه آینه‌ی تمام‌نمای زندگی عینی است، اما در ادبیات مدرنیستی مناسبات و رابطه‌های متن در درجه‌ی اول به درون شخصیت‌ها مربوط می‌شوند.

در ادبیات مدرنیستی، داستان، روایت رسیدن به هویت است و شخصیت در هر قدم بیشتر به آن نزدیک می‌شود، اما در نهایت آن‌چه به‌دست می‌آورد، تصاویر پراکنده‌ی نامعلوم است؛ ولی داستان همچنان ادامه می‌یابد. البته درنهایت، این روند به فرجام مشخصی نمی‌رسد و همچنان هویت نامشخص باقی می‌ماند و داستان به پایان نمی‌رسد.

ناکامل بودن در این ادبیات از پیامدهای معرفت‌شناختی پرسش آنهاست؛ و این واقعیت که هویت یک کل ثابت دست‌یافتنی نیست و صرفاً مجموعه‌ای پراکنده و نامنظم از تصویرها و تأویل‌هاست.

این ناکامل بودن با موضوع بیگانگی و ازخودبیگانگی فرد نسبت به اجتماع رابطه‌ی تنگاتنگی دارد و در هنر مدرنیستی نیز بازتاب همه‌جانبه‌ای دارد. فردگرایی و چندپارگی که سوی دیگر آن بیگانگی و ازخودبیگانگی است، از دیگر دل‌مشغولی‌های ادبیات داستانی مدرن است. آثار وُلف، کافکا،ناباکف و کنراد به‌خوبی این دل‌مشغولی‌های توأم با ناامیدی و بدبینی را بازنمایی می‌کنند، و در این رهگذر، زمان دیگر آن زمان معمولی نیست که خواننده را از واقعیتِ واقعی به واقعیتِ داستانی برساند.

توضیح این‌که زمان بیرونی یا «کرونولوژیک» عبارت است از همین پدید آمدن و محو رخدادها، تجربه‌ها و واقعه‌ها و اشیا. یکی جای دیگری را می‌گیرد و به نوبه‌ی خود جا به دیگری می‌دهد. هر پدیده و تجربه‌ای، عمر خاصی دارد و دارای ابتدا و پایان است. مقوله فلسفی زمان همین

خاصیت عمومی پدیده‌ها و اشیا را به ما نشان می‌دهد، بنابراین پیوندی ناگسستنی با «مکان» یعنی شکل اساسی دیگری از هستی مستقل از انسان دارد (بحث ارسطو و کانت را به‌کلی حذف می‌کنیم). اما ببینیم زمان درونی چیست؟

در داستانی می‌خوانیم که در جنگ دوم جهانی، آلن می‌فهمد که دو سرباز ارتش اشغالگر آلمان وارد خانه‌ی همسایه‌اش شده‌اند، مرد را کشته و زن و دخترش را دستگیر کرده‌اند. آلن وحشت می‌کند، اما تفنگش را برمی‌دارد، تعقیبشان می‌کند، خمیده‌خمیده راه می‌رود، می‌ایستد، تردید می‌کند، می‌دود، پشت دیوار پنهان می‌شود، دختر و زن را می‌بیند که فرار می‌کنند، خوشحال می‌شود، اما سربازها به آنها می‌رسند. آلن غمگین می‌شود و...

در پاره‌داستان فوق، آلن، گذشت زمان را چگونه درک می‌کند؟ بنا به موقعیت، آن را با حالت‌های موصوف به «وحشت»، «تصمیم»، «تردید»، «انتقام‌جویی»، «ترس» و خوشحالی حس می‌کند؛ یعنی حالاتی تندگذر یا کندگذر. خود شما هم به همین شکل زمان را در درونتان حس می‌کنید: بنا به وضعیت، در صف اتوبوس و مطب دکتر و محل قرار با بدهکاری که به او اعتماد ندارید، همه‌چیز برایتان «کُند» است، اما وقتی خواهرتان را پس از سال‌ها دوری می‌بینید یا به موفقیتی دست می‌یابید، همه‌چیز را «سریع» حس می‌کنید. بنابراین باید به فیلسوفانی همچون هوسرل (پدیدارشناس) و هایدگر (هستی‌شناس) حق بدهید که «حتی زمان بیرونی را به حرکت ذهن انسان وابسته کنند».

ممکن است پرسیده شود: زمان بیرونی چگونه با زمان درونی چفت و بست می‌خورد و در این میان ادبیات به چه‌شکل عمل می‌کند؟ مثلاً زن و شوهری که از هم متنفرند و روبه‌روی هم نشسته‌اند و چای می‌خورند،

زمان کلافه‌کننده درونی‌شان را به چه‌طریق با زمان «بی‌احساس» بیرونی هم‌ساز می‌کنند؟ در زندگی روزمره، به هیچ طریق - فقط چند ساعتی از عمر این زوج، ضمن خُردشدن اعصابشان، سپری شده است و آنها پیرتر شده‌اند. اما ادبیات، به‌قول پل ریکور «زمان تجربه‌شده‌ی درونی را در زمان بیرونی» بازنویسی می‌کند. به بیان دیگر «زمان درونی که لحظه‌هایش در واقع اکنون‌های یک روح و روان شناسنده است، به مدد زبان، در زمان بیرونی، (فاقد روح و روان) تصویر و بازنمایی می‌شوند.» اما به چه‌طریق؟

در پاسخ باید گفت که بشر به‌طور کلی می‌تواند سه ابزار را به‌مثابه‌ی «واسطه» بین دو زمان درونی و بیرونی قرار دهد:

الف) ابزار تقویمی - یک «واقعه» اساسی، مبدأ تقویم می‌شود و به این ترتیب زمان تجربه‌ی زیسته‌ی انسان‌های فانی را بر زمان بیرونی (کرونولوژیک) رقم می‌زند؛ مثلاً وقوع جنگ دوم جهانی یا استقلال کشور آنگولا یا فروپاشی سرمایه‌داری دولتی (حکومت‌های بلوک شرق).

ب) تداوم نسل‌ها - این ابزار، از یک طرف بیانگر این است که تاریخ، یعنی تاریخ انسان‌های فانی (میرا) و از طرف دیگر بیانگر واقعیت امر جانشینی و جایگزینی یعنی نشستن نو، زنده و پویا به‌جای کهنه، مرده و میرا است. به همین دلیل تداوم نسل‌ها بر دو رکن متکی است: یکی زمان زیست‌شناسانه و دیگری تجربه‌ی انسان‌ها از این زمان. برای مثال شش و نه اوت ۱۹۴۵ و بمباران اتمی ژاپن را به‌عنوان ابزار تقویمی (مورد الف) گزینش می‌کنیم و نسل حاضر در آن مقطع را (همراه با بار مادی و معنوی‌اش) به مثابه تداوم نسل‌های حاضر در ژاپن پیش و پس از تسلیم.

ج) اثر، رد پا - همواره بقایای گذشته‌ی محوشده؛ نشانه‌ای از آن چیزی است که روزگاری بود و حالا «دیگر» نیست. در نتیجه «متن» به

دو جهان زنده‌ها متعلق است: یکی به جهان انسان‌های مرده و دیگری به‌عنوان چیزی که در جهان زنده‌ها وجود دارد. «متن»، واسطه‌ای است که جهان انسان‌های مرده را به جهان زندگان متصل می‌کند، به همین سبب به‌معنی «تاریخمندی» رفته‌هاست و رابطه‌ی علت و معلولی را به یک رابطه‌ی معنایی ارتباط می‌دهد؛ مثال، کتاب‌های تاریخی یا دستاوردهای مادی به‌جامانده از نسل‌های قبلی- از پاتیل مسی گرفته تا پمپ‌های عظیم‌الجثه.

اما خصلت تخیلی داستان، که در واقع‌گراترین داستان‌ها هم وجود دارد، بار این سه ابزار و روایت رخدادها را به آن شکلی که رخ داده‌اند، از روی دوش آن برمی‌دارد. خیلی ساده بگوییم: داستان احتیاجی ندارد خودش را با سه ابزار مزبور همساز کند. تاریخ - یا روایت تاریخی - می‌خواهد بین زمان درونی و زمان بیرونی واسطه‌ای ایجاد کند تا کیفیت و کمیت تضاد آنها را کاهش دهد، اما داستان چنین نمی‌کند. داستان، ممکن است روی مضمونی از زمان تأکید کند که از چارچوب تاریخ (و روایت تاریخی) خارج است، هرچند که تجربه‌های شخصیت‌های این داستان‌ها «بالفعل» نباشد؛ مثلاً بیشتر داستان‌های پست‌مدرنیستی. امتیاز دیگر داستان این است که با تداخل و تلاقی «روایت تاریخی» و «روایت خیالی» یا به اعتبار دیگر «امر بالفعل» و «امر بالقوه»، چیزی خلق می‌کند که خودِ واقعیت فاقد آن است. همان‌طور که در آغاز مقاله دیدید، ادبیات از زمان سومی استفاده می‌کند که خاص خودش است. در داستان کلاسیک، مثلاً آثار بالزاک، تولستوی و دیکنز، اکثر عناصر از جمله خلق حرکت زمان داستانی، از واقعیت تقلید می‌شود. شخصیت به شهر می‌آید، کار پیدا می‌کند، عاشق می‌شود، ازدواج می‌کند و... در اینجا زمان، حتی در صورت رجعت به گذشته یا خیال‌پردازی (برای آینده)، ترتیب خاص،

تناوب، حالات، کیفیت، توالی پدیده‌ها و مدت دوام آنها را تصویر می‌کند. اما در مدرنیسم، داستان به‌سادگی دوره‌ی کلاسیک نیست؛ هرچند که در داستان کلاسیک نیز، زمان داستان، مثل زمان زندگی واقعی نیست - همان‌طور که شخصیت‌های واقع‌گرایانه‌ترین داستان‌ها نیز قابل انطباق بر هیچ‌یک از انسان‌های واقعی نیستند.

باید این نکته را خاطرنشان کرد که داستان مدرن حتماً به زندگی در دوره‌ی مدرنیسم برنمی‌گردد، بلکه مدرنیستی بودنش به نوآوری و خلاقیت دلالت دارد. می‌توان وقایع پانصد سال پیش را به‌صورت مدرنیستی نوشت. در داستان‌های مدرنیستی که واقعیت بیشتر خصلت ذهنی دارد تا عینی و ضمیر ناخودآگاه انسان به‌مثابه‌ی ذخیره‌ی اصلی ضبط تجربه‌ی زیسته است، مفهوم زمان نه در توالی لحظه‌ها و تداوم عادی و ملموس زمانی یا (Time sequence)، بلکه به‌مثابه‌ی یک جریان پیوسته‌ی ذهنی عمل می‌کند؛ چیزی که شامل خاطرات گذشته، موقعیت حال و رخدادهای آینده نیز می‌شود. بنابراین نویسنده‌ای مثل فاکنر، ساختار زمان را به‌هم می‌ریزد تا ظرافت بیشتری در خلق فضا ایجاد کند. در داستانی همچون *خشم و هیاهو* اثر فاکنر یا *خانم دالوی* نوشته‌ی ویرجینیا وولف، تخیل تا آن‌جا پیش می‌رود که دو زمان بیرونی و درونی با همدیگر مواجهه داده می‌شوند و حتی تناقض آنها تصویر می‌شود. در این تکنیک، روایت رخدادها ذهنی است و اشیا و پدیده‌ها و شخصیت‌ها از ورای لایه‌های مختلف ذهن و از پنهانی‌ترین زوایای درون توصیف می‌شوند، بنابراین می‌توان دنیایی از کنایه، استعاره، اسطوره و نماد را به‌کار گرفت و کل روایت را سمبلیک کرد.

در این میان موضوع تصویر نقش مهمی پیدا می‌کند. در داستان کلاسیک نقش عمده به‌عهده‌ی نقل یا بازگویی است، حال آن‌که در

داستان مدرن این نسبت به سود تصویر تغییر می‌کند. نویسنده بیشتر نشان می‌دهد تا این‌که نقل کند. نویسندگانی مانند دیوید هربرت لارنس و حتی هنری جیمز که تأکید زیادی روی تصویر داشت، بیشتر به نقل رو می‌آورند تا نمایش. اما مدرنیست‌های بعدی مانند جیمز جویس، فاکنر، جوزف کنراد، ناباکف و ویرجینیا وُلف بیشتر روایت خود را به تصویر اختصاص می‌دهند.

نکته‌ی دیگر این‌که ممکن است این پرسش برای شما پیش آید که در یک داستان کنش‌ها، حالت‌ها، رخدادها و خودگویی‌ها و گفت‌وگوهایی هستند که هم‌زمان اتفاق می‌افتند، در صورتی‌که روایت به‌صورت توالی آنها می‌آید و نویسنده یکی را قبل از دیگری روایت می‌کند، تکلیف این امر چه می‌شود؟ باید گفت که شما حق دارید؛ یعنی پدیده‌ی هم‌زمانی(Synchrony) بر پدیده‌ی درزمانی(Diachrony) اولویت دارد؛ امری که سوسور در نشانه‌شناسی و ژرار ژنت در ادبیات روی آن کار کرده بودند.

نکته‌ی مهم دیگر اعتباری «مضمونی» است که امروزه بار دیگر در نقدهای جدید جایگاه ویژه‌ای یافته است. در شماری از آثار کلاسیک، خصوصاً متن‌های ناتورالیستی شیوه‌ی علمی بالینی، یعنی روش یک آسیب‌شناس و فیزیولوژیست به‌کار می‌رود. به‌عقیده‌ی زولا زندگی و اعمال و رفتار انسان‌ها، به‌وسیله‌ی محیط و وراثت تعیین می‌شود و نویسنده هم باید همین‌ها را در اثرش بیاورد. بنابراین ملاحظه می‌کنید که اولاً طب تجربی و جبر بیولوژیکی چقدر بر این نوع آثار تأثیر می‌گذارند، ثانیاً دنبال کردن رفتار و کالبدشناختی شخصیت‌ها، به‌وضوح کاربرد عقاید اگوست کنت فیلسوف فرانسوی در بررسی جامعه و نظریه‌ی فلاسفه جبرگرا همچون هیپولیت تِن انگلیسی را در ادبیات به ما نشان می‌دهد.

روان‌شناسی شخصیت‌ها در آثار ناتورالیستی، خیلی ساده و دم‌دستی است. انگیزه‌ی تحرّک شخصیت‌ها بیشتر با پول و حرص مال و منال، آزمندی در قدرت، شهوت و روابط افراطی جنسی، و نیز شهرت‌طلبی است. انگیزه‌ها به‌وضوح در مرحله‌ی «حیوانی» باقی می‌مانند و بیشتر شخصیت‌ها دست به عمل آگاهانه نمی‌زنند. اراده‌شان تابع غرایز و فعل و انفعالات غدد جسمانی و نیز عوامل و نیروهای اجتماعی (محیط) است. آنها شاید تغییر کنند، اما نیروی مقتدر غریزه، و ژنتیک همچنان بر آنها مستولی است. در فرانسه می‌توان به اکثر آثار امیل زولا، گی‌دو موپاسان و برادران گنکور اشاره کرد؛ در انگلستان نویسندگانی چون جرج مور، جرج گیسینگ؛ در امریکا تئودور درایزر (*تراژدی امریکایی*)، استیفن کرین (*مگی، دختر خیابان‌ها*). به‌طور پراکنده نیز می‌توان *غرور و تعصب* اثر جین اوستین، *قدرت جهل* نوشته‌ی لئون تولستوی و نمایشنامه‌های *پدر* و *خانم ژولی* از اگوست استریندبرگ سوئدی و *در اعماق* اثر ماکسیم گورکی را نام برد.

اما امروزه در ادبیات داستانی مدرن گرایش به ناتورالیسم به حداقل و حتی صفر رسیده است. دلیل این امر را باید در خصلت داستان مدرنیستی جست‌وجو کرد که به‌سادگی دوره‌ی کلاسیک نیست؛ و زمان و شخصیت‌ها فاصله‌ی زیباشناختی زیادی با عینیت می‌گیرند. در ادبیات مدرنیستی، رویکرد درون‌نگری، خصوصاً جنبه‌های روانی و وجه اسطوره‌شناختی آن، امروزه در مقیاس وسیعی از سوی نویسندگان به‌کار می‌رود و توجه به ارزش‌های ذاتی و زیباشناختی داستان و میزان تأثیر آن بر خواننده جای خاصی دارد. از سوی دیگر کاربست نکات دقیق روان‌شناسی و درعین‌حال توجه به الگوهای اساسی فرهنگی (جامعه‌شناسی) مهم است و تکیه بر نتایج نهادهای فرهنگی و اجتماعی و

سنت‌های کهن که خصلت تاریخی به رویکرد نویسنده می‌دهند، گاه تعیین‌کننده می‌شوند. از جانب دیگر تأکید بر ارزش‌های مستقل از زمان و مکان، که به مطلق‌گرایی فارغ از تاریخ گرایش دارند، آمیزه‌ای وسیع از عناصر فرهنگی گسترده در مفهوم کلی و عام آن در اختیار نویسنده می‌گذارند که درست نقطه‌ی مقابل غریزه‌گرایی ناتورالیسم است. پس دیده می‌شود که نقش تعیین‌کننده در روند تغییر و تکامل خصلت‌های بشری و تمدن جوامع و نیز «فردیت» به اندیشه و تغییر آن داده می‌شود نه غریزه، انگیزه‌های ابتدایی و وجه ایستای فیزیولوژیک. امروزه خودِ شما مدام افکار و سلیقه‌هایتان تحت تأثیر رسانه‌های جمعی متحول می‌شود، با تغییر شغل و مکان زندگی شخصیت و هویتتان دگرگون می‌شود؛ حتی رؤیاها و کابوس‌هایتان چیزی دیگر می‌شود - یعنی چیزی که داستان ناتورالیستی نمی‌تواند به آن پاسخ گوید. امروزه اساطیر که در ناتورالیسم جایی ندارند، نشانه‌های متکثری از الگوی نژاد و فرهنگ‌اند و از مشارکت طبیعی و عادی بشر در ناخودآگاه جمعی حکایت می‌کنند و نشان می‌دهند که که روان آدمی، در ذات، نمادآفرین و اسطوره‌ساز است، و مضمون ناخودآگاه، به‌شکل صورت‌های روانی به‌وسیله‌ی خودآگاه درک می‌شوند و فقط اسیر غرایز نیست. پس هنرمند، افسانه‌پردازی می‌شود که حقایق ناخودآگاه را بازگو کند و این، یعنی جدایی هرچه بیشتر داستان مدرنیستی از ناتورالیسم.

در مورد شهر نیز باید گفت، هر داستانی که در شهر اتفاق می‌افتد، به این معنا نیست که حتماً از خصلت مدرنیستی برخوردار است. چه‌بسا داستان‌هایی که به وقایع قرون میانه یا حتی پیش از میلاد مربوط شوند، اما شیوه‌ی نوشتاری آنها مدرنیستی باشد. مراد از حضور شهر در داستان مدرنیستی، بازنمایی روابط و مناسبات شهری و تقابل یا هم‌سویی

شخصیت‌های داستان با بخشی از این روابط است. صرف تصویر یا نقل از فروشگاه‌ها، رستوران‌ها و هتل‌های شیک، کارخانه‌های مدرن و حمل و نقل پیشرفته نمی‌تواند به داستان خصلت مدرن بدهد، بلکه باید جایگاه انسان‌ها را در این مجموعه بازنمایی کرد.

نکته‌ی دیگر این‌که در داستان مدرنیستی ارجاع صریح و ضمنی به اسطوره به‌شکل ابزاری برای روایت درمی‌آید. پس لازم است به‌طور موجز و به دور از تطویل کلام، رویکرد اسطوره‌شناختی را معرفی کرد. این رویکرد از یک طرف، مطالعه‌ی دقیق متن‌های ادبی را طلب می‌کند (برای نمونه فرمالیسم)، از طرف دیگر مستلزم توجه به ارزش‌های ذاتی و زیباشناختی اثر و میزان تأثیر آن بر خواننده است؛ ضمن آن‌که پیوند عمیقی با روان‌شناسی دارد و درعین‌حال، به‌علت توجه به الگوهای اساسی فرهنگی با جامعه‌شناسی هم ارتباط دارد. پژوهش درباره‌ی نهادهای فرهنگی و اجتماعی و سنت‌های کهن، به آن خصلت تاریخی می‌دهد و تأکیدش بر ارزش‌های مستقل از زمان و مکان، آن را به مطلق‌گرایی فارغ از تاریخ سوق می‌دهد. به‌همین دلیل این رویکرد، آمیزه‌ای وسیع از عناصر فرهنگی گسترده، فرهنگ در مفهوم کلی و عام آن، است؛ یعنی آن چیزی که نقش تعیین‌کننده‌ای در روند تکامل جوامع بشری و تمدن این جوامع دارد.

جیمز فریزر، انسان‌شناس برجسته‌ی اسکاتلندی، در اثر دوازده جلدی سترگش، *شاخه‌ی زرین*، پژوهشی ارزنده در عرصه‌ی شناخت خاستگاه دین، افسانه‌های دینی، اساطیر و... ارائه می‌دهد. تأثیر این اثر که بین سال‌های ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۵ انتشار یافت، چنان بود که اندیشمندان شاخصی همچون ادوارد تیلور، کورنفورد و جین هاریسون، کار او را دنبال کردند. جین هاریسون، جمع‌بندی نظرات مطرح‌شده را در اثر

معروف خود هنر *باستان و مناسک دینی* افاده کرد. تأثیر این نوشته‌های آکادمیک بر نویسندگانی همچون جویس، پروست، غیرقابل انکار است.

روزگاری فروید گفته بود: «بشر ابتدایی، آگاهانه مناسک دینی و تابوها را به وجود آورد، ولی بشر متمدن ناخودآگاه به آنها اعتقاد دارد.» فروید این اعتقاد را به «بیماری بشر» و «اسارت» نسبت می‌داد، اما یونگ بر این باور بود که اساطیر نه فقط رؤیای انسانِ دربند اسارت نیست، بلکه نشانه‌ای از الگوی نژاد و فرهنگ است و از مشارکت طبیعی بشر در ناخودآگاه جمعی حکایت می‌کند.

یونگ اعتقاد داشت که روانِ آدمی، در ذات، نمادآفرین و اسطوره‌ساز است، و مضمون ناخودآگاه، به‌شکل صورت‌های روانی به‌وسیله خودآگاه درک می‌شوند. این صورت‌ها جزو بنیادین ساختمان روان‌اند، لذا همواره و در همه‌جا وجود دارند و در اساطیر، رؤیاها، نماد مناسک اصلی دین، جلوه‌های هنری انسان جهانِ باستان، قرون میانه و متمدن نمود دارند.

نظرات یونگ درباره‌ی «ناخودآگاه جمعی» و تأکید او مبنی بر این‌که انسانِ متمدن، اساطیر را در ناخودآگاه جمعی خود حفظ کرده است، به‌رغم بی‌اعتقادی به خاستگاه ماورای طبیعی انسان، به‌عنوان یکی از مضامین اصلی نظریه‌های ادبی رخ نمود. تی. اس. الیوت در *یادداشت‌هایی درباره‌ی سرزمین ویران* جوهر عقاید فریزر و یونگ را بسط داد. او نیز در جست‌وجوی الگویی از انسان کلی و بی‌زمان و بی‌مکان بود تا بتواند درک عمیق‌تری از موقعیت انسان پیدا کند. جیمز جویس، ویلیام باتلر ییتس و رابرت گریوز و مارسل پروست نیز همین راه را پیمودند.

اریک فروم حتی جلوتر رفت و گفت که اسطوره پیامی است از خودمان به خودمان و زبانی است محرمانه که درک رویدادهای درونی را همچون رویدادهای برونی امکان‌پذیر می‌سازد. نورتروپ فرای، باز هم پیش‌تر می‌رود و ساختارهای ادبی را تکرار متنوعی از حکایات اساطیری می‌داند. درنتیجه، از نظر یونگ، فروم و همفکران آنها، هنرمند انسان بیماری نیست، بلکه افسانه‌پردازی است که حقایقِ ناخودآگاه را بازگو می‌کند. از همین‌جا، هدف رویکرد اسطوره‌شناسی در ادبیات مدرنیستی مشخص می‌شود: کاربرد زبان اسرارآمیز این بازگویی در آثار ادبی؛ به‌گونه‌ای که خواننده به معانی ژرف‌تری دست یابد. بنابراین چنین رویکردی، الزاماً به اسطوره‌های خاصی تکیه نمی‌کند، بلکه در پی کشف خصلت اسطوره‌ای در الگوهای یک فرهنگ تعریف‌شده است و می‌خواهد نشان دهد که آثار ادبی را باید به‌مثابه‌ی ساختارها و الگوهای اسطوره‌ی جاری یا کهن نگاه کرد. بنابراین چنین رویکردی روی آن ساختارها و نمادهایی متمرکز می‌شود که داستان را به اساطیر پیوند می‌دهد.

اگر روان‌شناسی درصدد کشف جدال خودآگاه و ناخودآگاه است و اگر انسان‌شناسی تمایل دارد بشر متمدن و اولیه را یکی بداند، رویکرد اسطوره‌شناختی، در تلاش عریان‌سازی و مجسم کردن این «پیوند» در عرصه ادبیات است.